DR. ANTON NAEGELE



DAS GMÜNDER MÜNSTER

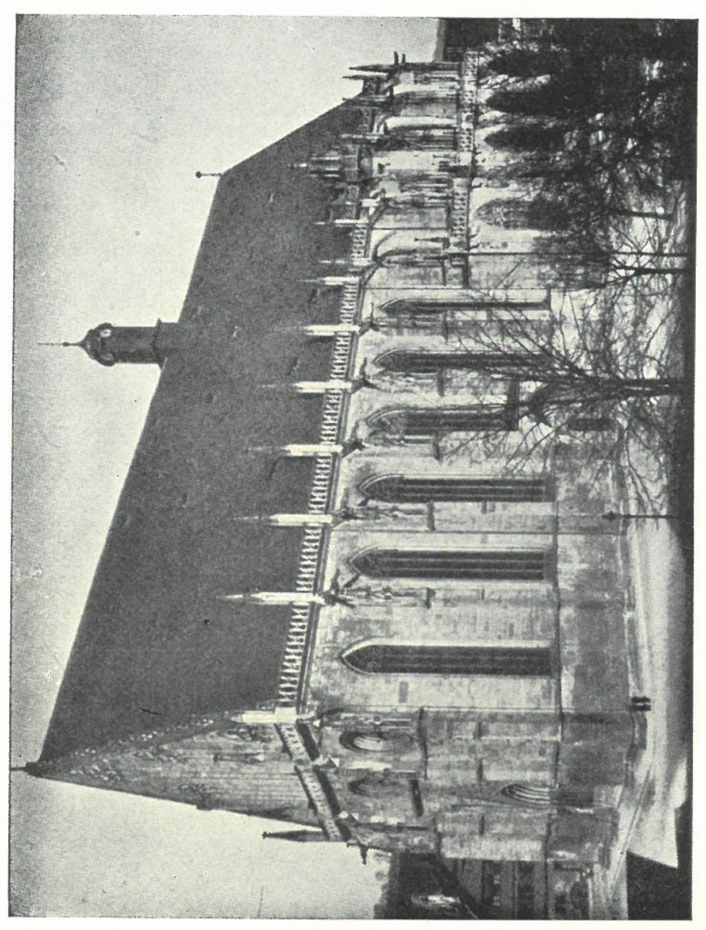
EIN FÜHRER DURCH DIE HL. KREUZKIRCHE IN SCHWÄB. GMÜND

MIT 25 BILDERN



1926
DR. BENNO FILSER, VERLAG, G. M. B. H.
AUGSBURG

DAS GMÜNDER MÜNSTER



GESAMTANSICHT VOM MÜNSTER

DAS GMÜNDER MÜNSTER

EIN FÜHRER DURCH DIE HL. KREUZKIRCHE IN SCHWÄB. GMÜND

FÜR EINHEIMISCHE UND FREMDE

VON

PROF. DR. ANTON NAEGELE

MIT 25 BILDERN

1926

DR. BENNO FILSER, VERLAG, G. M. B. H., AUGSBURG

DRUCK DER REMS-ZEITUNG G. M. B. H.
SCHWÄB. GMÜND

Inhaltsübersicht.

Bilderverzeichnis

Zur ersten Einführung des „Münsterführers“.

Als Zeichen wachsenden Interesses, das allmählich auch in weiter Welt dem Kleinod der Gmünder Gotik des 14. Jahrhunderts, dem bedeutendsten kirchlichen Bauwerk Niederschwabens und der wahrscheinlich ältesten Hallenkirche Süddeutschlands entgegengebracht wird, dürfen wohl die zahlreichen schriftlichen und gedruckten Aufforderungen an den Verfasser gelten, der ersten großen Monographie über die Hl. Kreuzkirche*) einen kleinen Führer in einfacherem Gewand und zu billigerem Preis baldmöglichst erscheinen zu lassen. Inzwischen ist die altehrwürdige Pfarrkirche mit den von Jahrhundert zu Jahrhundert wechselnden Titeln: Hl. Kreuz oder U. L. Frau zum „Münster“ erhoben worden — eine Namensänderung, welche nach Ansicht ihrer Befürworter „die Größe und Schönheit des Bauwerks nach außen mehr zur Geltung bringen und auch der Hebung des Fremdenverkehrs dienen“ soll. Wie das kunstgeschichtlich so hochbedeutsame Gotteshaus trotz seiner Turmlosigkeit das köstliche Stadtbild beherrscht, so kann und wird stets das Wahrzeichen Gmünds, das stolze Denkmal kirchlichen, künstlerischen und bürgerlichen Sinns der mittelalterlichen Reichsstadt mit den mächtigsten gotischen Bauwerken des Landes um die Palme ringen: mit dem Ulmer Münster, das ihm an Größe, mit der Reutlinger Marienkirche, die ihm an Alter vorangeht. Neidlos werden die durch Umfang oder Turmzier mehr bevorzugten Schwestern in weiten deutschen Landen dem Gmünder Münster den neuen Titel gönnen, wenn auch ohne Regung von Eifersucht, zur Nachahmung des Vorgangs sich antreiben zu lassen, z. B. die Frauenkirche in Eßlingen, die Lorenzkirche in Nürnberg, die Michaelskirche in Hall, die Georgskirchen in Nördlingen und Dinkelsbühl, die Frauenkirche in München, St. Martin in Landshut, die Marienkirche in Lübeck und viele andere nach Entstehungszeit und Kunstwert ihm nahekommende Monumente mittelalterlicher Baukunst.

Die Bezeichnung Münster (monasterium), deren Gebrauch ich im obengenannten Werk aus einem Bestand von etwa 900 Gmünder Pfarrkirchurkunden des 13.—16. Jahrhunderts (teils in Gmünd, teils in Stuttgart) seit 1430 dreimal nachweisen konnte, ist vom ursprünglichen Klosterbau auf die Klosterkirche, dann seit Ende des 11. Jahrhunderts auf bischöfliche Kathedralen oder Domkirchen

*) Naegele Anton, Die Heilig-Kreuzkirche in Schwäb. Gmünd, Ihre Geschichte und Kunstschätze. 1925. 4⁰ XVIII. 309 S. 104 Abbildungen, Original-Band mit Deckenpressung Mk. 25.— Verlag der Kath. Kirchenpflege Gmünd. Vertrieb künftig ev. durch Dr. B. Filser, Verlag, Augsburg. Eine größere Bildausgabe nach Art der Blauen Bücher wird ebenfalls bald erscheinen.

übertragen und schließlich in Süddeutschland gegen Ende des Mittelalters auch auf Prachtbauten von Pfarrkirchen angewandt worden, zuerst auf das „Hochwerk" oder „Langmünster", dann auf den ganzen Bau. Wie im Pfarrarchiv vielhundertmal von der Pfarrkirche Unser lieben Frau, weniger oft von der Pfarrkirche zum Hl. Kreuz, noch seltener zusamenfassend von „Hl. Kreuz und U. L. Frau" und nur dreimal vom „Münster U. L. Frau" oder „Frauenmünster" (nie Kreuzmünster!) die Rede ist, so lautet — eine wohl beachtenswerte urkundliche Tatsache — auch in Ulm der offizielle Titel des Maria geweihten Riesenbauwerks immer zunächst Pfarrkirche, erst 1470 taucht die Bezeichnung Münster auf, nach Pfleiderer „keineswegs immer und allgemein". Es wollten eben nicht im Titel, sondern in der Größe und Ausstattungspracht die ebenso selbstbewußten als glaubensstarken und opferwilligen Stadtbürger mit den Domen, Kathedralen oder Münstern der Bischofsstädte wetteifern.

Ohne Anmaßung konnten anläßlich der Feier des Doppeljubiläums S. E. des aus Gmünd gebürtigen Bischofs von Rottenburg. P. W. v. Keppler, Stadt- und Kirchengemeinde den Ulm, Ueberlingen, Zürich u. a. verbliebenen Münsternamen zurückfordern. Erklärt ja schon 1870 Eduard Paulus in der einst trefflichen Oberamtsbeschreibung, die in vielem leider heute veraltet, gleichwohl unentwegt viel nachgeschrieben wird: „Die Kirche (Hl. Kreuz) ist nach dem Ulmer Münster das großartigste und schönste Denkmal gotischer Baukunst in Württemberg" und ein andermal: „Wer sie aufmerksam betrachtet, findet an ihr ein Höchstes in Baukunst, Bildhauerkunst und Zierat; ein wunderbar entwickelter Geist geht durch alles hindurch, durch Gliederung und Verhältnisse, Blätter- und Bildwerk".

So wird immer und überall das Gmünder Münster dieses alten, nun neuerworbenen Namens nach Anlage, Umfang und Ausstattung durchaus würdig erachtet werden. Mag auch die heutige Gestalt wie bei den meisten Domen nicht die vom Genius des ersten gotischen Baumeisters gedachte und gewollte sein, so hat doch der Geist jenes baulustigen Zeitalters die Arbeiten der verschiedenen Bauperioden zu einer seltenen künstlerischen Einheit zusammengeschmolzen. Wenn auch die herrliche Parlerschöpfung, ihres schönsten Schmucks, der beiden 1497 eingestürzten Chortürme, für immer wird entbehren müssen, ihr ehrwürdiges Alter, ihre grandiosen Maßverhältnisse, ihre einzigartige plastische Zier, all ihr hochbedeutsames Sondergut in Architektur (vielleicht älteste Hallenkirche, Kapellenkranz, zweigeschoßige Choranlage), Holz- und Steinskulpturen, Tafel- und Freskomalereien und nicht zuletzt an Werken der alten, heimischen und auswärtigen Goldschmiedekunst stellt sie ebenbürtig an die Seite der gotischen Münster in- und außerhalb Schwabens. Als Wiege und Ausgangspunkt der zweiten Generation der großen Baumeisterfamilie der

Parler erstrahlt unsere Stadt und Pfarrkirche im einzigartigen Glanz eines wahrhaft universalen, weltweiten Kunstkreises: Schwaben und Franken, Rheinland und Böhmen, Italien und Polen (?), Schweiz und Oesterreich stehen im Banne ihres Künstlergenius. Ulm, Hall, Rottweil; Dinkelsbühl, Nördlingen, Augsburg, Landshut, Nürnberg; Freiburg, Basel, Thamm, Colmar, Straßburg, Köln; Mailand, Bologna; Kolin, Kuttenberg, Prag und wohl noch manch andere Städte in Süd und Nord, Ost und West lassen sich als Gebe- oder Empfangsstationen merkwürdigster Kunstausstrahlung dieses Wunderwerks der Parlergotik nachweisen.

Möge der kleine Münsterführer, zu dessen Abfassung, auch mit Beschränkung auf die 2 Abrisse der Baugeschichte und Baubeschreibung, ich mich ohne die entsagungsreiche, urkundliche und kunsthistorische Vorarbeit im großen Jubiläumswerk keineswegs hätte entschließen können, einen weiteren nicht unwerten Beitrag zur Würdigung des Meisterwerks liefern! Möge er besser als das teure vorjährige Münsterbuch die Opfer für seine gediegene Ausstattung dem nunmehr gewählten und gewonnenen Verleger lohnen!

Schwäb. Gmünd, 24. Juni 1926.
Haus am Berg.

Anton Naegele.



Das Münster zu Gmünd

A. Baugeschichte.

Die älteste Geschichte des hehren Baudenkmals liegt bei dem Mangel schriftlicher Quellen, der trotz aller Fortschritte historischer Forschungen selbst bei größeren und berühmteren Münstern beklagenswert bleibt, noch immer sehr im Dunkeln. Dieses wird auch die Sprache der Steine, die weniger eindeutig und nicht immer leicht verständlich ist, nie ganz aufzuhellen vermögen.

Erste Bauperiode.

Was an Dokumenten und Monumenten von der Vor- und Frühgeschichte des Gmünder Münsters laut oder leise zeugen kann, hat des Verfassers Jubiläumswerk in Bild und Wort, teilweise mit der leider durch Zeit-, Raum- und Finanzverhältnisse gebotenen Beschränkung im Wortlaut, zur Nachwelt sprechen lassen. Wo beide Zeugen schweigen, tritt nach den neueren, kulturgeschichtlich orientierten Patroziniumsforschungen das Kirchenpatronat, das Zeugnis des jeweils gewählten Titelheiligen über zeitliche, örtliche, klösterliche, dynastische und nationale Zusammenhänge und Kulturkreise, manchmal in diese Lücke ein; denken wir nur an die vielen Martinskirchen unseres Landes oder an die sog. Münsterlinie, ein Forschungsergebnis der Lebensarbeit des jüngst verstorbenen Nestors der altwürttembergischen Kirchengeschichte, G. Bossert!

Was nun die altehrwürdige Pfarrkirche von Schwäb. Gmünd betrifft, so sehen wir von der Zeit an, wo die ersten Urkunden den Weihetitel anführen, vom Anfang des 14. Jahrhunderts an bis zum jüngsten Abschnitt unserer umwälzungsreichen Gegenwart, die Patroziniumsfrage im Fluß der Entwicklung, gleichsam eine

wechselnde Konkurrenz zwischen „Hl. Kreuz“ und „U. L. Frau“. Zeichnet jene das höhere Alter aus, das zudem nur zwei Jahrzehnte beträgt und nach der zufälligen Erhaltung von Dokumenten, nach Verfluß von mindestens zwei Jahrhunderten zeugenloser Pfarrkirchenvergangenheit nur relatives Höchstalter beanspruchen darf, so ehrt diese die weitaus größere Zahl urkundlicher Zeugen aus allen Jahrhunderten mit Ausnahme des neunzehnten. Jünger als das Fest Kreuzerhöhung ist Mariä Himmelfahrt als Kirchenpatroziniumsfeier (endgültig 1762). So geht die Spaltung des Kirchenpatronats, der Titelheiligen auch als Spalt für die Titel der Kirche durch die Jahrhunderte bis in unsere Tage. Drei Originalurkunden konnte ich für die Bezeichnung der heutigen Hl. Kreuzkirche als Münster U. L. Frau beibringen aus den Jahren 1430, 1434 und 1535 („Frauen-Münster zu Gmünd“). Der Veröffentlichung dieses einen hochwichtigen Dokuments der Vergangenheit unserer Pfarrkirche (s. Naegele, Hl. Kreuzkirche, Anhang XIV, S. 286) lag, wie hier ausdrücklich konstatiert sei, jegliche Absicht, die Titelfrage für die Gegenwart zu beeinflussen, völlig fern. Das ganze, weitschichtige Urkundenmaterial über die Kirchenpatronatsfrage vom dreizehnten bis achtzehnten Jahrhundert wird anderswo einmal vorgelegt werden.

Ob überhaupt das Gmünder Münster zum Hl. Kreuz und U. L. Frau oder St. Johann die älteste Kirche in der an Kirchen- und Klosterbauten früh reichgesegneten Reichsstadt ist? Wahrscheinlich keine von beiden, jedenfalls nicht das heutige gotische Münster noch die heutige romanische Basilika, unter deren jetzigen Fundamenten Mitte und Ende des neunzehnten Jahrhunderts ältere romanische Baureste gefunden wurden, sondern das Kirchlein der karolingischen Klosterzelle zwischen „Ezzelingen und Hairbrechtingen, Gamundias“. Keine Stadtgründungsurkunde eines deutschen Königs oder herzoglichen Landesherrn, wie z. B. fürs Freiburger Münster Rechte und Pflichten gegenüber der Pfarrkirche vom „Stadtrecht“ genau umschrieben waren, kein Stiftbrief für den ursprünglichen oder neuen Kirchenbau, wie

z. B. für den Kölner Dom, zeugt nach Jahr und Tag vom ersten oder zweiten Gmünder Pfarrkirchenbau. Doch die erhaltenen ältesten Dokumente von der Existenz einer Pfarrei und Pfarrkirche, ebenso wie die um 1850 und 1890 unter dem Boden der Hl. Kreuzkirche begonnenen Ausgrabungen machen die Annahme einer vorgotischen Pfarrkirche, einer romanischen Vorgängerin des heutigen Gmünder Münsters, unwiderleglich. Auf diese romanische Marien- oder Kreuzkirche, die stilistisch mit ihrem burgundisch-hirsauischen Typus der St. Johanniskirche verwandt, zeitlich dem von der Sage in zu frühe staufische Epoche verlegten Bau vorangehen mag, muß jedenfalls die älteste Spitalurkunde vom Jahr 1269 bezogen werden; sie enthält die bischöflich-augsburgische Genehmigung der Errichtung einer Spitalkapelle, doch „pfarrlich recht in allem gehalten“. Jene wird als Begräbnisstätte des ersten, in der „kaiserlosen“ Zeit freigewählten Stadtbürgermeisters Berchtold Klebzagel (gest. 1284) genannt; dessen Grabstein ist dank dem historisch-archäologischen Interesse der Humanistenzeit in spätgotischem Stil wohl Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erneuert worden und hat im Wandel der Zeiten wechselnde Aufstellung gefunden, zuletzt in der Sebalduskapelle im Nordschiff von Hl. Kreuz.

Diesem romanischen Bau mit seinen drei freilich kürzeren Schiffen und den zwei in den Neubau herübergenommenen Ostchortürmen gilt sicherlich das älteste Pfarrkirchendokument vom 13. August 1297: die Abtretung des Patronatsrechts an der Gmünder ecclesia parochialis samt der St. Johanneskapelle an das Augsburger Domkapitel durch den Abt und Konvent von Lorch, die Lösung der selbständig gewordenen Stadtpfarrei aus dem Verband mit der dem Kloster inkorporierten, uralten Pfarr- und Stiftskirche Lorch. Dieser stattlichen romanischen Pfarrkirche zum Hl. Kreuz ist wohl auch der erste Ablaßbrief vom Jahr 1317 gewidmet mit Anführung eines Pfarrers und mehrerer namentlich genannter Wohltäter: Konrad von Gmünd, Kanonikus in Lorch, Sifrid genannt Bophinger, Bena genannt Wustenriethin; der gleiche ist ihrer „Filia“, der

Tochterkirche zum hl. Johannes gewidmet. Einen Kirchhof mit Begräbnisplatz, Glockenturm für das Aveläuten, einen Rektor oder plebanus als Pfarrer muß nach dieser Ablaßurkunde unsere älteste Pfarrkirche zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts besessen haben. Welche Ausdehnung nach Westen der alte dreischiffige Bau hatte, war durch Ausgrabungsfunde nicht festzustellen, wohl aber der östliche Abschluß mit drei Apsiden (vgl. den Grundriß der romanischen Basilika in meinem Hl. Kreuzbuch, Abb. 2). Die Breite der Schiffe betrug ungefähr die Hälfte der heutigen.

Zweite Bauperiode.

Eine zweite Bauperiode bezeichnet der nur in monumentalster Sprache verewigte Beschluß der Bürgerschaft, die bisherige romanische Pfarrkirche zu vergrößern. Aber nicht Fortsetzung der alten Bauweise, nicht Umgestaltung der romanischen Basilika im gotischen Baustil ward beschlossen, sondern völliger Neubau in dem von Frankreich über den Rhein schon fast 100 Jahre früher gedrungenen neuen Konstruktionsprinzip: höher, lichter, weiter sollte der Bau werden entsprechend dem umstürzenden Stilwandel, dem wachsenden Umfang der Bevölkerung. Was immer sonst noch zu solch grandiosem Unternehmen Anlaß gegeben haben mag, ob Brand oder Baufälligkeit der alten Kirche, jedenfalls hat die Hochblüte des religiös-kirchlichen wie des bürgerlichen Lebens im Schoß der großen wie kleinen Städte des Mittelalters den Hauptanteil an solch staunenswertem Kunst- und Opfersinn gehabt.

Keine Inschrift, keine Urkunde meldet den Beginn dieses gewaltigen Unternehmens, weshalb so vielfache, mehr oder weniger wahrscheinliche, ja direkt falsche Datierungen des Baubeginns in der Literatur, der einheimischen wie der auswärtigen, zu lange ihr Unwesen treiben konnten.

Vor allem bedeutet nach dem lateinischen Wortlaut und den Ergebnissen der Stilvergleichung die Inschrift am nordöstlichen Chorportal nicht, wie so lange angenommen war, die Grundsteinlegung des neuen gotischen Münsters, sondern nur seines Chors im Jahre 1351, und dieser Chor, ein Meisterwerk der späteren Gotik, ist der jüngste Bauteil, zuletzt in Angriff genommen, um möglichst lang den alten romanischen Chor benützen zu können. Ich verweise auf einen ähnlichen Fall beim Umbau des Freiburger Münsters, wo mit dem Chor nicht zuerst, sondern zuletzt begonnen wurde und zwar fast gleichzeitig mit dem Gmünder (1354). Während das einzige überlieferte Baudatum der Chorinschrift ohne Zweifel den Abschluß des neuen Langhausbaus, vor Grundsteinlegung des gotischen Chors an Stelle des alten romanischen, dreiapsidigen bedeutet, sind wir für den Beginn der zweiten Bauepoche, des Umbaus des alten romanischen Schiffs zum längeren und breiteren des gotischen „Langmünsters“, auf Mutmaßungen angewiesen, die sich freilich nicht auf die schon nach P. Hartmanns Nachweis erst mit dem Jahr 1870 einsetzende „örtliche Ueberlieferung“ stützen dürfen. Das nur unsicher aus der zweifelhaft überlieferten Prager Triforiumsinschrift zu erschließende Geburtsjahr Peter Parlers von Gmünd als Gründungsjahr des Gmünder Münsters anzunehmen und mit apodiktischer Zuversicht vorzutragen, entbehrt jeglicher Grundlage; diese zeitliche Festsetzung mag allerdings sich nicht sehr weit vom mutmaßlichen Baubeginn entfernen.

Nach neuem vergleichendem Ueberblick über sämtliche zerstreuten Urkunden und nach tiefer schürfendem Einblick in die Sprache der Dokumente und Monumente jenes baulustigen Zeitalters glaube ich immer mehr zu der an sich schon nicht unmöglichen und in der ersten Heiligkreuzkirchenmonographie als wahrscheinlich ausgesprochenen Annahme berechtigt zu sein, die beiden Altarpfründstiftungen vom Jahr 1326 und 1327 beziehen sich auf den zweiten, gotischen Pfarrkirchenbau. Auch scheint das Kapital, das Meister Konrad von Gmünd, Kanonikus in Lorch, 1326 zum Frauen- und Choraltar, und Walter Kurtz, ein Gmünder Patrizier, 1327 zum Altar der hl. Katharina an die Pfarrkirche gestiftet haben, wohl der erste urkundlich bezeugte Beitrag zum Neubau gewesen zu sein, und es mag dieser Stiftbrief der

schon im Bau befindlichen oder zum Umbau geplanten gotischen Kirche U. L. Frau weit mehr gelten als der allgemein gehaltene, zugleich der Johanniskirche zugutkommende Ablaßbrief vom Jahre 1317.

Ob wir nicht mehr als einen Grund haben, das also urkundlich feststehende Jahr 1326 als Datum des Beschlusses oder Beginns des Neubaus unseres Gmünder Münsters anzusehen und das Erscheinungsjahr dieses kleinen, im Jubiläumswerk angekündigten Führers zugleich als Sechsjahrhundertfeier unserer herrlichsten Heimatkirche zu begehen? Vergleichen wir die Zahl der Baujahre anderer ähnlicher Münsterbauten vor und nach unserer Hl. Kreuzkirche, so dürfen wir eher mehr als weniger Jahre zu den mancherlei fiktiven Baufristen zulegen. Wir kommen so dem Gründungsalter der architektonisch und plastisch nahe verwandten Bauten in Rottweil, Reutlingen, Augsburg und teilweise auch Freiburg am nächsten.

Als erster Baumeister für das dem Chor gegenüber entschieden ältere Langhaus von Hl. Kreuz gilt nach dem zuerst von Pfitzer, dann von Klemm, Mauch und Klaus verwerteten Anniversareintrag „Magister Hainricus architector huius ecclesiae", Meister Heinrich, der Erbauer dieser Kirche. Leider ist hier nur der Monatstag (St. Gallus, 16. Okt.) des Jahresgedächtnisses, nicht das Stiftungs- oder Todesjahr genannt. Heinrichs Begräbnis in der „Frauenkirche" und sein großer Grabstein „unten in der Kirche" wird erwähnt. Die höchste Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß dieser Baumeister Heinrich ein und dieselbe Person ist mit Heinrich Parler, dem Vater des in der Prager Dominschrift genannten, 23jährig (1356 oder 1353?) nach Prag berufenen Dombaumeisters „Peter von Gemunden in Schwaben". Ohne auf die zahlreichen ungelösten Probleme dieser Inschrift unter Peter Parlers Büste in der Triforiumsgalerie des St. Veitsdoms (s. Abbildung Nr. 8 in meinem Heiligkreuzkirchenbuch) näher einzugehen, beantworten wir nur die durch Neuwirth ritterlich verteidigte Frage der Herkunft Meister Heinrichs: Köln (Colonia), nicht Polen (Polonia) noch Bologna noch Boulogne

(Bolonia) muß als Heimat, Geburts- oder auch nur Hauptarbeitsstätte des großen Vaters eines größeren oder wenigstens berühmter gewordenen Sohnes gelten. Die Form des Zunamens Parler (statt Arler), von der Berufsbezeichnung des Parliers (parlator) oder Baliers hergenommen, ist durch Prager Urkunden und Akten sichergestellt und müßte endlich auch Veranlassung geben, die Benennung der „Arlerstraße" in Gmünd zu berichtigen.

Zur Gewißheit erhebt die mutmaßliche Identität des Gmünder Meisters Heinrich mit dem Heinrich Parler der Prager Inschrift die bei der letzten großen Kirchenrestauration gefundene Dreizahl von Meisterzeichen; diese stimmen mit dem in Prag unzweideutig bezeugten Winkelhakenschild der Parler überein. Ein neues Siegel der Bestätigung drückt auf diese Identifizierung von Namen und Zeichen der Ulmer Münsterfund, den Neuwirth, der Biograph Peter Parlers (1891), nicht mehr verwerten konnte. Solcher Art muß der oben erwähnte, leider verlorene Gmünder Meistergrabstein gewesen sein gleich dem 1889 unter dem Fußboden des Ulmer Münsters ausgegrabenen Parlerstein (abgebildet in meinem großen Münsterwerk Nr. 7 S. 17). Dessen stumme Sprache erläutert die hochwichtige Kirchenmeisternotiz von den Münsterbaumeistern Heinrich und seinen Söhnen Heinrich und Michael in Ulm; deren Wirksamkeit ist nach dem handschriftlichen Eintrag verschiedene Jahrzehnte vor 1387 anzusetzen und kann kaum auf jemand anders als auf die aus Kölner und Prager Akten bekannten Glieder der Meisterfamilie Parler bezogen werden.

Wie Gründungsurkunde und Baumeisterverträge fehlen leider auch sog. Hüttenbücher aus der mit Notwendigkeit anzunehmenden Gmünder Bauhütte. Sie hat als Unterhütte, wie spätere Spuren in Stuttgart, Konstanz u. a. beweisen, zur Straßburger Oberhütte gehört und ihre Steinmetzen nach Augsburg, Dinkelsbühl, Landshut und wohl auch nach anderen, durch Steinmetzzeichenvergleiche noch nicht festgestellten Baustätten, z. B. in Südtirol, ausgesandt. Als ersten Beweis für die Existenz einer Bauhütte am Chor der Kirche U. L. Frau konnte ich im größeren Werk von 1925 die Notiz im Anniversar

über den im vierzehnten Jahrhundert gestifteten Kurtzschen Jahrtag anführen („da man die Steine hauet“); sodann Spuren der Verehrung der Hüttenpatrone, der Quattuor Coronati, der vier gekrönten Heiligen, und ferner zwei Urkunden über die Steingrube im Becherlehen für den Kirchenbau U. L. Frau von 1432 und 1471 (erstere im Wortlaut mitgeteilt im Anhang meines Werks Nr. III, S. 282); dazu kommt die spätere Darstellung des Turmeinsturzes vom Jahr 1497.

Durch den bewunderungswürdigen Opfersinn der Bürgerschaft flossen die materiellen Mittel so reichlich, daß in zwei oder drei Jahrzehnten das „Langmünster“ im Sommer 1351 vollendet dastand. An Länge und Breite übertraf der neue gotische Bau weitaus den alten romanischen. Gegenüber der fast zisterziensischen, monumental einfachen Westfassade verraten das südliche und nördliche Portal des Schiffs, sowie die hochragenden Pfeiler die ganze Bildfreudigkeit der Gotik unter dem Einfluß der Rottweiler Bildhauer-Schule. An den Bau eines oder gar zweier Westtürme wurde bei der Einbeziehung der beiden bis 1497 stehen gebliebenen Ostchortürme sicherlich nicht gedacht. Die drei gleich hohen Schiffe der Hallenkirche mußten wie bei manch größeren Münstern noch anderthalb Jahrhunderte auf Einwölbung warten.

Nach Vollendung des Langhauses, einer der ersten, wenn nicht gar der ältesten Hallenkirche Schwabens, wurde am 17. Juli 1351 der Grundstein zum neuen gotischen Chor gelegt, laut lateinischer Inschrift in der Vorhalle des nördlichen Chorportals: „Anno D(omi)ni MCCCLI ponebatur prim(us) lap(is) pro fundamento hui(us) chori XVI Kal. Augusti = am 16. Tag vor den Kalenden [= dem Anfang] des August, nicht wie oft zu lesen: 16. August, sondern nach dem römischen, gregorianischen Kalender „am 17. Juli 1351 wurde der erste Stein zum Fundament dieses Chors gelegt.“ (Vgl. Abb. 5, S. 15 im großen Buch).

☆

Dritte Bauperiode.

Mit diesem ersten einwandfreien Selbstzeugnis monumentaler Art lassen wir die dritte Bauperiode des Gmünder Münsters eröffnen. In des Vaters Heinrich Bauhütte zu Gmünd haben wohl alle Söhne, Peter, Michael, Heinrich und Johann sich herangebildet und wahrscheinlich noch an den ersten Abschnitten baulicher und plastischer Zier des Ostchors sich beteiligt, ehe sie in alle Welt sich zerstreuten. In den Aufzeichnungen des Stifters der Sebalduskapelle in der Gmünder „Frauenkirche“, des Nürnberger Patriziers Sebald Schreyer, wird früherer Beziehungen seiner Vorfahren zu der schwäbischen Reichsstadt gedacht, darunter auch eines in einer Urkunde vom Jahr 1372 erwähnten Schwagers eines „Meisters“ Nikolaus, seines Bürgen, des „meister Johans unser frawen puwes werkmeister zu Gmund.“ Vermutlich dürfen wir in diesem Baumeister Johann am Gmünder Münster einen Sohn Heinrich Parlers des Aelteren sehen, identisch mit dem 1357 in Basel, 1359 in Freiburg, 1364 in Prag tätigen Johann, wenn anders der 1359 für Westturm und Ostchor des Freiburger Münsters angestellte Johann von Gmünd durch das erhaltene Siegel und ein Meisterzeichen mit dem Winkelhaken ebenfalls als Glied der Parlerfamilie genügend ausgewiesen ist (dessen Anstellungsvertrag im deutschen Wortlaut im Anhang meines Hl. Kreuzkirchenbuchs Urk. XII, S. 285, sein Siegel ebenda Abb. Nr. 9, S. 25).

Durch eine noch größere Anzahl von glücklich erhaltenen Originalurkunden (ebenda teilweise wörtlich s. Nr. 7, 8, 10 mitgeteilt) werden wir über die materiellen und geistigen Kräfte aufgeklärt, welche in sechs Jahrzehnten die viel reichere äußere und innere Ausstattung des herrlichen Hallenchors ermöglichten: Vermächtnisse, Testamente, Geld- und Güter-, Wachs- und Weinstiftungen, Pfründ-, Altar- und Jahrtagsstiftungen, Ablaßverleihungen und Bruderschaften und besonders wichtig eine erst in dieser Periode urkundlich bezeugte Bauorganisation, Pfleger oder Prokuratoren „von Unser Lieben Frawen buw (Bau)“ (vgl. Urk. Nr. X, XI, Anhg. S. 284). Zu

den bisherigen Altären, Kreuz-, Frauen- und St. Katharinenaltar, kommen für den reichen Kapellenkranz im Chorumgang die Altäre zu Ehren des hl. Nikolaus, Christoph, Stephanus, Andreas, der hl. Helena und Magdalena; die meisten sind kurz vor Vollendung des Chorbaus und Einweihung des Hochaltars (Matthäustag 1410) gestiftet worden. Eine Fülle von ungelösten Fragen zeitlicher, kunstgeschichtlicher, ikonographischer Art knüpft sich an den überreichen plastischen Portalschmuck, den älteren nördlichen und den jüngeren südlichen. Als Portalvorhallen verwendete der Meister des mit St. Lorenz in Nürnberg nächstverwandten Chors nach öfter nachweisbarem Vorgang zwei von den Kapellen, die zwischen den eingezogenen Chorpfeilern eingebaut und einfach kreuznahtig gewölbt wurden; eine weitere, nach innen geschlossene dient als Schatzkammer. Von der gleichzeitigen Ausstattung der zehn eigentlichen Chorkapellen ist nur das Meisterwerk des zeitlich und stilistisch dem Freiburger am nächsten kommenden Hl. Grabes in Stein erhalten.

Vierte Bauperiode.

Trotz der äußeren und inneren Vollendung, die im wesentlichen dem gotischen Bau mit dem Jahre 1410 zuteil geworden war, sollte das endende fünfzehnte Jahrhundert und das beginnende sechzehnte eine staunenswerte Bautätigkeit entfalten sehen und in Architektur und Plastik der scheidenden Spätgotik ein unverächtliches Denkmal am Aussenbau wie in der Innenzier setzen. In diese vierte Bauperiode des ausgehenden Mittelalters fällt die Bemalung der Hl. Grabkapelle und des inneren Westportals, Fresken, die teilweise oder ganz vielleicht einem urkundlich 1414 und 1421 bezeugten „Meister Martin dem Maler“ (Wortlaut der Urkunde von 1421 im Anhang meines größeren Werks Urk. XVII S. 287) zugeschrieben werden können; ferner die Erwerbung von wohl auswärts geschaffenen Kleinodien der Goldschmiedekunst für den hervorragenden Kirchenschatz von Hl. Kreuz, der ziemlich reiche Schmuck von steinerner und hölzerner Freiplastik, vor allem aber die

folgenschwere Einwölbung von Chor und Schiff, die in umgekehrter Reihenfolge gegenüber der Richtung des Gerüstbaus erfolgte. Die Einwölbung des Chors war von Aberlin Jörg und seinem noch nicht sicher erforschten Nachfolger (Hans von U(Au)rach?) seit 1491 begonnen, trotz oder wegen des vom Ulmer und Eßlinger Münsterbaumeister Matthäus Böblinger 1496 dem Gmünder Rat erstatteten Gutachtens weitergeführt worden. Sie sollte durch die Katastrophe des Karfreitagabends (24. März) 1497 eine jähe, länger dauernde Unterbrechung erfahren.

Wären nur all die wichtigsten Aufbautatsachen in der langen Münstergeschichte so gut bezeugt wie dieses so vieles zerstörende Ereignis! Fünf fast gleichzeitige Quellen melden uns den Einsturz der zwei Türme zwischen dem Chor und dem „Langmünster“: Die Steininschrift über dem Chorbogen des nördlichen Seitenschiffs, der ausführliche Bericht des Stadtschreibers Rudolf Holl, der außerordentlich detaillierte Ablaßbrief des Augsburger Bischofs Friedrich von Hohenzollern vom 13. Juni 1497 (vgl. Abbildung (Nr. 66) und Text (Anhang XVIII und XX) bei Nägele, Hl. Kreuzkirche), die Aufzeichnungen des Nürnberger Kirchenmeisters Sebald Schreyer und die nicht viel spätere bildliche Darstellung auf der Gmünder Ablaßtafel (erste Wiedergabe ebenda Nr. 13). Die Hauptursache des ohne Verlust von Menschenleben abgelaufenen, aber für den herrlichen Bau heute noch verhängnisvollen Turmunglücks war wohl die Entfernung oder Erweiterung der alten Chorscheidebogen, die den Durchblick vom Schiff zum Chor ermöglichen sollte. Neue Ablassbewilligungen, Kollekten in den Diözesen Augsburg und Konstanz, Vermächtnisse aller Art sollten zur Beförderung des „schweren Báus“ beitragen, wie es in dem Testament der Dorothea von Rechberg geb. v. Rammingen vom Jahre 1510 heißt.

Daß sich Unglück zum Glück auch im Bauwesen wenden kann, beweisen die durch den Turmeinsturz veranlaßten Erneuerungsarbeiten und Neubauten wie Sakristei, Treppentürmchen und Nordostportal; an diesen hat wohl der 1507 und 1512 in Gmünder Akten

bezeugte Nördlinger Kirchenmeister Stephan Weyrer einigen Anteil gehabt. Vor allem aber ist zu nennen das einzigartige Denkmal reichsstadtbürgerlichen, fast fürstlich zu nennenden Mäzenatentums, die Stiftungen zur Erbauung und Ausstattung der Sebalduskapelle, die ungefähr an der Stelle des Nordostturms errichtet wurde; sie heißt heute Tauf- oder Stammbaumaltarkapelle. Ihre Vorgeschichte (1505), die Beziehungen Schreyers zu Gmünd, die Verehrung des Nürnberger Heiligen und deren Uebertragung nach Gmünd sowie ihre erhaltenen und verlorenen Denkmäler, die bauliche und bildliche Zierat der Sebalduskapelle aus den Jahren 1506 bis 1509, die Geschicke des Hauptkleinods derselben, des Sebaldusaltars aus Dürers Werkstatt, sind im mehrfach genannten Jubiläumswerk (3. Teil, Abschnitt III S. 160 bis 184 und Anhang XXIV S. 290) eingehend nach Sebald Schreyers eigenen, genauesten Aufzeichnungen im Nürnberger „Schreyerkodex" behandelt. Des fleißigen Schreibers Bericht verrät uns neben den Kosten für die meisten (leider nicht alle) der gestifteten Gegenstände die Herkunft, fast immer Nürnberg. So ist der „Schreyerschild" aus einer Nürnberger, höchst wahrscheinlich Peter Vischers Werkstatt; Verglasung (nicht Gemälde) vom Gmünder Glasermeister Dietrich Beringer; Altarflügelbilder von Dürers Gesellen; Sebaldgedicht von Konrad Celtes; Stickereien von Elsbet Eratzheimer. Dazu kommen noch (ohne Meisterangabe): Holzbild des hl. Sebald, Kruzifix, Fastentücher, liturgische Bücher mit Pergamentbildern, Meßgewänder, Korporaltücher und -taschen, Reliquiar, Heiligenlegende von St. Sebald und Genovefa, Antependium, Betstuhl und Eisengitter, Glasfenstergemälde, Pergamenturkunde der Weihe nebst Ablaßbewilligungen vom 2. Juni 1507 durch Heinrich Naegelin, der früher Pfarrer in Gmünd war, jetzt als Weihbischof von Augsburg seines Amtes bei der Konsekration der Sebalduskapelle walten durfte.

Zahlreiche kunsthistorische Probleme knüpfen sich an die teils verlorenen, teils vom ursprünglichen Standort leider entfernten Kunstwerke dieses Heiligtums. In jene

Zeit um die Jahrhundertwende fällt auch die Stiftung des Sippen- oder Stammbaumaltars, der heute unrechtmäßig des Sebaldaltars Stelle einnimmt. Im Jahre 1521 fand nach der Zahlinschrift nahe dem inneren Westgiebel die Einwölbung ihren Abschluß, damit auch die letzte Periode gotischer Bautätigkeit.

Fünfte Periode (Renaissance).

Gerade zwei Jahrhunderte hat der Werdegang des gotischen Münsters mit seinen drei verschiedenen Entwicklungsstufen beansprucht, wie sie ziemlich augenscheinlich aus Monumenten und Dokumenten sich ergeben. Wie die romanische Vorgängerin seit Einsturz der Ostchortürme (1497) keine sichtbaren Spuren ihrer Präexistenz der Nachwelt überliefert hat, so konnten auch die Stilwandlungen der folgenden Jahrhunderte das Antlitz der Gotik im „Frauenmünster" zu Gmünd nicht wesentlich verändern. Mit dem freilich nicht pompös rauschenden Einzug der italienischen Renaissance in die gotische Hallenkirche, mit dem kurz zuvor erfolgten Uebergang des Kirchenpatronats vom Augsburger Domkapitel an den Gmünder Rat im Jahre 1544 datieren wir den Beginn einer fünften Periode im Entwicklungsgang unserer stattlichen Stadtpfarrkirche. Ein solcher Monumentalbau kann kein Jahrhundert ohne erhaltende oder erneuernde Fürsorge rasten. So hören wir denn auch von einzelnen „Kirchenmeistern", deren Amtsbezeichnung hier (nicht wie in Nürnberg) im Sinne von Baumeistern gilt, so 1523 von der Anstellung des Peter P(B)rem von Süssen; ferner werden urkundlich genannt Meister Leonhard (vor oder nach 1529?), Hans Taler 1529, 1586 Leonhard Fölkher, 1608 Kaspar Vogt und nach dessen Tod (1644) sein Sohn Friedrich Vogt. Die Wölbung und Brüstung der Empore im Westen im Stil der Frührenaissance (1550 bis 1552), die Errichtung des Chorgestühls (1550), der Kanzel (1551), die Bemalung der inneren Portalbogenfelder, die vielleicht mit einem urkundlich genannten Maler Valentin Schopf (zwischen 1517 und 1583) zusammenhängen, einige Tafelbilder

und Totenschilde sind im ganzen die Hauptleistungen der Renaissanceperiode, die kaum an ihre glänzendere Vertretung im Herrgottsruhekirchlein (1622) und in der Salvatordoppelkirche Kaspar Vogts (1616 ff.) heranreichen.

Sechste Periode (Barock bis Empire).

Von der Hinterlassenschaft einer sechsten Periode, zu der wir die lange als ungeratene Söhne der Renaissance bezeichneten Stile des Barock, Rokoko, Louis XVI und Empire rechnen, von der Mitte des 17. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, hat der verständnislose Uebereifer der neuromanischen und neugotischen Epoche wenig übrig gelassen; immerhin ist es doch noch so viel, daß wir auch dieses barocke und nachbarocke Rankenwerk um die gotische Eiche als Frucht gleichberechtigter Kirchenkunst gelten lassen dürfen und müssen. Dem neuen, 1670 errichteten kolossalen Hochaltar, der ebenfalls jener Purgation zum Opfer fiel, folgte 1688 das gewaltige Orgelgehäuse, das heute noch zu den bedeutendsten Meisterwerken des Barock in weiten Landen gezählt wird, und die Mariensäule, 200 Jahre vor dem Ostchor von Hl. Kreuz aufgestellt, eine Nachbildung der schönen Maria von Regensburg (1693). Die Zahl der Altäre wird auf 18 im 18. Jahrhundert angegeben, dessen letztes Drittel der altehrwürdigen Pfarrkirche die Rangerhöhung zur Stiftskirche brachte. Ein wenig erfreuliches Denkmal dieser kurzwährenden Stiftsherrlichkeit (1761 bis 1803), die Kaiser Josef II. bestätigte, aber mit Aufhebung des Asylrechts einschränkte (1785), sollte leider auf unsere Tage kommen, der Dachreiter vom Jahr 1774, der klägliche Ersatz der beiden in der Karfreitagnacht 1497 eingestürzten Chortürme. Die übrigen „Verbesserungen" an Chorgestühl (Peter Albrec, der „Franzosenpeterl" genannt), Langhausgestühl und Kanzel werden weit aufgewogen durch die Glanzstücke des Kirchenschatzes, der größeren Zahl nach Augsburger Arbeiten aus dem 18. Jahrhundert.

☆

Siebte Periode (Restaurationen des 19. Jahrhunderts).

Mit dem neuen, so vieles umstürzenden Jahrhundert bricht für das Gmünder Münster und seinen letzten, den siebten Werdegangsabschnitt, das Zeitalter der Restaurationen an. Der dritte und letzte Stiftspropst und erste Stadtpfarrer unter der neuen württembergischen Landesregierung am Ende der Reichsstadtherrlichkeit, Dekan Thomas Kratzer, ließ seit 1803 vieles in der Kirche verändern, d. h. zumeist zerstören entsprechend dem Geist der ungeschichtlichen, kunstfeindlichen Aufklärung und der verflachenden josefinischen Bürokratie. Hochaltar, Altargitter, Michaelskapelle mit Altar am Südwesteck mußten vor Unverstand und Gewalttätigkeit weichen.

Inzwischen hatte die Romantik für ein besseres Verständnis der altdeutschen Kunst Bahn gebrochen, und die gotikbegeisterten Nürnberger Meister, wie Heideloff und Essenwein, fanden an Kaplan, dann Stadtpfarrer Anton Pfitzer (1818—92) und Fabrikant Kommerzienrat Julius Erhard (1820—98) willige, verständnisvolle Förderer ihrer Bestrebungen. Im Jahre 1846 tauchte das grandiose Turmbauprojekt K. A. v. Heideloffs mit zwei Westtürmen und der Organisation eines Turmbauvereins auf (Briefe und Abbildung in meinem Werk: Die Heiligkreuzkirche 1925 Anhg. XXVII 1, 2 und Nr. 94). Die Fortsetzung dieser zweiten größeren Restauration für das Innere leitete seit 1850 F. Riess aus Gmünd, unterstützt von Pauly, Marggraf und Fleiner. Mit dem neuen Hochaltar (1861) erreichte die manchmal vom übereifrigen Purismus Pfitzers beeinflußte Innenrestauration einen vorläufigen Abschluß. Dank dem Dazwischentreten des in Wangen i. A. 1826 geborenen Hofmalers Anton v. Gegenbaur strahlt seitdem das Innere der Hallenkirche in der weichen Naturfarbe des Gesteins. Die dritte Restauration (1887 bis 1892) unter J. v. Egles Oberleitung und K. Mayers-Eßlingen Bauführung kam vor allem dem früher vernachlässigten Aeußern zugute.

Die fortschreitende Industrialisierung hat wie an allen Münsterbauten auch in unserer Stadt größeren Schaden

in 25 Jahren angerichtet als 500 Jahre ohne Schwefelrauch. Ein unter Dekan Ummenhofer und Oberbürgermeister Möhler ins Leben gerufener Verein zur Wiederherstellung der Hl. Kreuzkirche will die Mittel für die dringendsten Erneuerungsarbeiten zwischen Dachfirst und Sockel aufbringen helfen, die seit 1919 Professor O. Schulz-Nürnberg leitet. Wie die Vorfahren seit sechs Jahrhunderten den hehren Bau mit hochgesinntem Opfermut gehegt und gepflegt haben, so will und wird auch das heutige Geschlecht trotz Verarmung durch Krieg, Umsturz und Inflation alles einsetzen für die Erhaltung seines herrlichsten Kunstdenkmals, der Heiligkreuzkirche, der im Frühjahr 1926 durch Kirchengemeinderat und Ordinariat auf Anregung des Majors Sperling die mehrfach bezeugte, mittelalterliche Bezeichnung „Münster" zurückgegeben ward.

B. Baubeschreibung.

I.
Rundgang um das Münster U. L. Frau.

Der Kirchplatz, auf wenig ansteigendem Gelände der Altstadt noch in romanischer Zeit ausgewählt, hat eine stattliche Ausdehnung. Die in den meisten Münsterstädten einsetzenden Freilegungsbestrebungen des letzten Jahrhunderts haben, abgesehen von der Verlegung der barocken Mariensäule, der künstlerischen Wirkung von Platz und Bau weniger geschadet als z. B. in der zur Zeit von Wiederanbausorgen heimgesuchten Donaustadt Ulm. Eine Reihe abwechslungsreich gegiebelter Pfründ- und Bürgerhäuser zieht sich, nicht zu nah und nicht zu fern, um den hohen Kirchenbau, traulich sich anschmiegend wie Schwalbennester am Felsendom. Wer etwa von der Höhe des Straßdorfer Berges oder Salvators das massige Monument kirchlicher Kunst über all die im engen Remstal zusammengedrängten Häuser der Stadt aufragen sieht, fühlt sich an das köstliche biblische Bild von der Henne erinnert, die ihre Küchlein unter die Fittiche nimmt.

Ein Begräbnisplatz um die Pfarrkirche zum Hl. Kreuz ist schon in der Ablaßurkunde vom Jahr 1317 bezeugt. Eine öfters in den Anniversarien erwähnte Mauer umgab ihn früher; Wandgemälde schmückten seine Flanken oder Arkaden, und die Südwestecke schloß die wohl geraume Zeit nach jener (1807) abgebrochene Michaelskapelle, ein Beinhaus mit Oelberg und Fegfeuerdarstellung. An der Südostseite stand jahrhundertelang die Bauhütte, die vom Hammerschlag der Steinmetzen widerhallte. Wie in Freiburg wegen der häufigen Pestfälle (1513) wurde bald darauf auch in Gmünd der „Kirchhof" an den Stadtrand nach St. Leonhard verlegt (1542), während das Begräbnisrecht innerhalb des Gotteshauses für Stifter und Honoratioren bis zum Verbot durch Kaiser Josef II. bestehen blieb (1784). Durch Holzzaun oder „Gatter" führte der Weg vom Kirchenportal zum Pfarr- und Kapitelshaus. Auch etliche „Kramlädlen", geringer an Zahl als die einst um die Johanniskirche herum befindlichen, mußten jenem damals wohl zeitgemäßen „Purismus" zum Opfer fallen, wie auch leider manches Grabdenkmal und die Zopfanbauten der heute so kleinen Sakristei an der Südseite des Liebfrauenmünsters.

Die Mariensäule, gekrönt von einer Nachbildung der „schönen Maria von Regensburg" in Stein, ein Werk des Gmünder „Burger, Maurer und Steinhauer" Benedikt Boschenriedter 1693, füllt seit 1892 die leere Fläche vor dem alten Fuggerhaus ohne die köstliche Silhouettenwirkung, die ihr am alten Platz vor dem Ostchor von Hl. Kreuz zu eigen war. Heute noch ragt unmittelbar davor an der kurzen Verbindungsstraße zwischen Markt- und Münsterplatz (Hofstatt, früher Weinmarkt genannt) der Löwenbrunnen auf, eine 1604 datierte, tüchtige Steinhauerarbeit der Renaissance. Auf der mit Sirenen, Masken und Rankenwerk verzierten Balustersäule thront ein Löwe, mit den Pranken das Reichs- und Stadtwappen fassend. Aus Tier- und Menschenrachen führen Röhren das Wasser in einen Kasten,

dessen vieleckige, gußeiserne Brüstung Gmünder Familienwappen zieren. So haben auch die Freiburger an der Südwestecke des Münsterplatzes 1520 einen spätgotischen St. Georgsbrunnen errichtet.

Als drittes Bauglied im Bunde vollendet den Eindruck des malerischen Architekturbildes der seltsame Glockenturm an der Nordostecke. Auf massigem Viereckfundament, dessen Quadersteinkörper innen drei Stockwerke in Balkenkonstruktion umkleiden, erhebt sich die sinnreich konstruierte Holzpyramide, in deren oberem, durchbrochenem Dachstuhlaufsatz neben einer neueren vier alte Glocken hängen. Ihr Geschick in Vergangenheit und Gegenwart ist doppelt bedeutsam. Alle haben nach dem Augenzeugenbericht des Stadtschreibers Holl den Einsturz der beiden Türme am Karfreitag 1497 mit fast heiler Haut überstanden, nur den zwei offenbar altersschwächeren kleineren waren „die ohrn herabgebrochen", d. h. die Henkel abgeschlagen; dieselben sind auch der Beschlagnahme im Weltkriegselend entgangen. Die kleinste mit dem seltenen Namen „Susanna" und ihre nächstgroße Schwester gehören mit ihren frühgotischen, zieratlosen Majuskelinschriften sicher noch dem 14. Jahrhundert an, die beiden größeren mit gotischer Minuskelschrift sind von Hans Eger in Reutlingen 1455 und 1456 gegossen (Abbildung von Turm und Glocke in meinem mehrfach genannten Werk Nr. 61 und 65). Dieser merkwürdige Campanile muß erst seit dem Einsturz der Chortürme von Hl. Kreuz seinen Dienst als Glockennotturm tun; ursprünglich mag er ein alter Torturm zum Kirchhof, wenn nicht ein mittelalterliches Turmhaus nach Art der in zahlreichen italienischen Städten erhaltenen Adelstrutzburgen gewesen sein. Im nahen Heubach steht noch als Rest solcher, erst um 1860 abgebrochenen Kirchenfestung (Wehrgang mit zwei Türmen) ein stark dezimierter Blockturm, etliche hundert Jahre älter als der 1473 datierte Verpfändungsstein über dem gotischen Torbogen. Der Gmünder Wehrturm, jedenfalls erst im Anfang des 16., sicherlich nicht schon des 14. Jahrhunderts zum Glockenhaus umgebaut, wurde nach der Jahrzahl im Ziegeldach im Jahre 1727

außen und vielleicht auch innen teilweise erneuert. Den reinsten künstlerischen Eindruck, den die jetzige Turmlosigkeit von einzelnen Seiten aus der Beherrscherin des Stadtbildes verwehrt, erhält der von Osten kommende oder nach der Südostseite gehende Besucher: es ist der direkte Ostchorblick, der den — nach Pfitzers Urteil — „erbärmlichen Dachreiter" dem Auge verdeckt (s. neueste treffliche Aufnahme von F. Schweizer-Gmünd in meinem Hl. Kreuzbuch Abb. 25) oder die das Schatzkästlein des Südchors mit der imposanten Langhausgalerie vereinigende Längsschau.

So beginnen wir die Besichtigung des Außenmünsters nach dem Vorgang mancher auswärtigen Münsterbeschreibungen nicht mit dem ältesten Bauteil, der weniger eindrucksvollen Westfassade und den ihr folgenden Langhausseiten, sondern glauben nach vorausgeschicktem Abriß der Baugeschichte von Hl. Kreuz die zeitliche Reihenfolge und ihre mehr oder weniger gesicherten Probleme hier außer acht lassen zu dürfen. Mag auch das 600 Jahre alte Münster ohne Turm wie eine Witwe um den Gemahl klagen, hier am Chor breitet die Königin, seit über 400 Jahren der Krone beraubt, den ganzen Brautschatz, den ihr die Hochgotik als Morgengabe in den Schoß gelegt, mit der verschwenderischen Fülle architektonischer und plastischer Dekoration vor dem Beschauer aus.

II.

Das Aeußere des Gmünder Münsters.

Der Chor.

In zwei Geschossen steigt der 1351 bis 1410 erbaute Chor zur gleichen himmelanstrebenden Höhe hinauf wie die hohe, weite Halle des Schiffs. Beide zusammen in ihrer ganzen Ausdehnung von 77 m Länge, 22 m Breite sind von einem gemeinsamen Riesendach wie von Adlerfittichen überdeckt. Die sonst über den Dachrand schießenden Strebepfeiler sind hier unten eingezogen, die Wände im Erdgeschoß bis zur Außenkante vorgeschoben; schwache Lisenen deuten die Seitenkanten

der nach innen verlegten Mauerpfeiler an. So wird nach dem Vorgang der französischen Gotik der Raum für den Kapellenkranz im Innern gewonnen, zugleich aber auch im Aeußern eine reizvolle, reiche Gliederung für Fenster, Pfeiler, Galerien und andere Bauteile erreicht. Lebhafteste Bewegung kommt über das gesamte Außenwerk des Mauerbaus vor allem auch durch polygonale Anlage (Abschluß im Zwölfeck). Einen großen Fortschritt bezeichnet diese neue gotische Konstruktionsweise gegenüber der manchen zu gleichförmig scheinenden Flucht der hohen Fenster und Strebepfeiler unseres und vieler anderer „Langmünster".

Ueber den Chorkapellen mit ihren weitausladenden Fenstern ist ein breiter, steinplattenbelegter Hochweg angelegt, ein Umgang mit maßwerkgezierter Brüstung. Eine zweite Galerie unter dem Dachrand tragen die nach außen tretenden Strebepfeiler der Hochmauer; das zweite Geschoß wird von schmäleren, vierteiligen Fenstern durchbrochen. Der unaufhaltsame Höhenzug von Streben und Fenstern, die an früheren Bauteilen und ähnlich an älteren und jüngeren Münstern die riesenhohen Umfassungsmauern durchbrechen, ist am Gmünder Münsterchor unterbrochen; die Horizontale nimmt den Kampf mit der Vertikale auf, der erdgebundene Geist des Spätmittelalters mit dem religiös-sittlichen Schwung der Hochgotik. Statuen unter wimperggezierten Baldachinen, teilweise zwei übereinander, füllen den schmalen Mauerstreifen zwischen den unteren (11) Chorfenstern; auf maskenverzierten Konsolen wölben sich zierlich ausgehauene, halbrunde Entlastungsbogen über den (14) oberen, schlankeren Hochchorfenstern. Beide Fenstergattungen zeichnet abwechslungsreiches Stab- und Maßwerk aus. Der zweigeschossigen Anlage des Chors entspricht auch die doppelte Verwendung von Fialen (Spitztürmchen) und Wasserspeiern. Letztere flankieren den Innenpfeiler an der unteren Brüstung paarweise; an der oberen einfach angebracht, zieren sie den Außenpfeiler in schwindelnder Höhe. Ein letzter Höhenweiser von außen, zugleich Führer zur Höhe beider Galerien von innen, ist das Treppentürmchen nahe dem südlichen Chorportal; es ist von spitzer Pyramide gekrönt, mit köstlich durchbrochener Galerie und zierlichem Laubwerkfries darunter versehen.

Südostportal.

Das rasch zur Höhe gerissene Auge lenkt wie mit Zaubergewalt gar bald den Blick in die Tiefe. Im ersten Joch des Südchors ist wie nördlich an Stelle von Chorkapellen je ein Portal angelegt. Unter der zwischen zwei Strebepfeilern eingespannten Vorhalle, deren Gewände bis an die Vorderkanten der Chorstreben vorgeschoben ist, birgt sich der kostbarste Portalschmuck. In fast unerschöpflicher Fülle breitet ihn des oder richtiger der Künstler Hand über Bogenfeld (Tympanon), gedoppelte Hohlkehlen des Spitzbogens (Archivolten), über die Wölbung der Gewände und Torhalle und die Stirnwand der Vorhalle aus, selbst über die Ecken der Türsturzplatte und die Gesimse der Tympanonstreifen.

Im dramatisch gesteigerten Erzählerton von Reliefs wird uns am südlichen Chorportal, der vollendetsten Schöpfung unter den fünf Eingangstoren, Anfang und Ende der Weltgeschichte vor Augen geführt; die Weltschöpfung in den zwölf steinernen Bildstreifen der Vorhallenwölbung, das Weltgericht in den drei Feldern des Bogenfeldreliefs. Von der rechten Seitenwand aus ziehen die Jllustrationen zu den ersten Blättern der Genesis, des ersten Buchs Mosis, zur gewölbten Torhallendecke: Erschaffung der Engel (1), von Himmel und Erde (2), Scheidung von Wasser und Land (3), Erschaffung von Sonne und Mond (4), der Vögel in der Luft und der Fische im Wasser (Adler und Leviathan) (5), zu oberst Adam und Eva (6). Zur linken Torhallenhälfte abwandelnd zeigt dieser hochbedeutsame, steinerne Film den Sündenfall der ersten Menschen (7), deren Vertreibung aus dem Paradies zum gotischen Hallentor hinaus (8), die Strafe der Stammeltern in harter Arbeit: Adam hackt im Schweiße seines Angesichts den Boden, Eva sitzt am Spinnrocken (9), Krankheit und Tod Adams in zwei Szenen: Eva am Sterbebett Adams, der Sohn Seth mit Arznei (10), Sintflut (11) und Opfer Noes (12). Tech-

nische Einzelheiten in dieser monumentalen Biblia pauperum (Armenbibel) erinnern an Freiburger, Straßburger und Prager Plastik; sachliche Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten locken zu Vergleichen auch mit der Ulmer Münsterportalplastik. Wie in der Ulmer scheinen sich auch in der Gmünder Genesis Einflüsse von Straßburg und Freiburg her zu kreuzen.

Zum erstenmal in der schwäbischen Kunstgeschichte des Mittelalters dringt figürliche Dekoration auch in die Hohlkehlen der Portaleinfassung ein und zwar in zwei Bogenreihen: Innen sehen wir 8 Engel mit den Werkzeugen der Erlösung am Kreuze (Rohr, Kelch, Dornenkrone, Geißel, Rock, Kreuz, Geißelsäule, Leiter und Hysopstengel), den schon früh verehrten „Waffen oder Wappen (arma) Christi". Wie diese höchst lebensvollen Figürchen trotz ihrer Isolierung als Teilnehmer an dem Erlösungswerk erscheinen, so sind auch die zehn Prophetengestalten in der äußeren Hohlkehle des Portalbogens durch Andeutung von schildernden Nebenhandlungen (Lesen, Zwiesprache u. a.) in die Haupthandlung des beherrschenden Mittelpunkts hineingezogen als Vorausverkünder der Strafgerichte Gottes oder der kommenden Erlösung.

Den Abschluß der Weltgeschichte, das Weltgericht, stellt in dramatischer Steigerung das Bogenfeld mit seinen drei Reliefstreifen dar. Im obersten Abschnitt thront der zum Weltenrichter vom Weltenschöpfer bestimmte Sohn Gottes, umgeben von seiner Mutter Maria und seinem Vorläufer Johannes, die Fürbitte einlegen; zwei Schwerter, die Zeichen des Zornes Gottes, gehen aus dem Munde des Richters. Zwei Engel in den Ecken des obersten Tympanonstreifens blasen mit Posaunen zum letzten Gericht, bei dem nach Christi Wort die im mittleren Abschnitt dargestellten zwölf Apostel als Beisitzer mitwirken. Auf den Schall der Posaune erheben sich die Toten aus ihren Gräbern und Sargdeckeln (Mitte des untersten Bogenfelds) und scheiden sich zur Rechten und Linken, vom Richter also aufgestellt, vom Beschauer aus entgegengesetzt. Die Seligen aus allen Ständen werden vom Engel zur Himmelspforte geleitet;

die Verdammten, ebenfalls Vertreter geistlicher und weltlicher Stände darunter, alle mit wechselndem, teilweise wachsendem Ausdruck der Verzweiflung im Gesicht, treibt eine unsichtbare Macht dem Rachen des Höllendrachen zu.

Neben der Kunst, die ganze Stufenleiter seelischer Affekte in Mienen und Gebärden zum Ausdruck zu bringen, ist der Versuch perspektivischer Darstellung (hinter dem ersten Glied die Andeutung eines zweiten, wenigstens in Form von Köpfen) wohl zu würdigen. Die an die Rottweiler Schule anknüpfenden Gmünder Bildhauer haben nach beiden Gesichtspunkten, dem psychologischen und technischen, die Meister der Kapellenkirchskulpturen weit übertroffen. An diese erinnert noch ein wenig die humoristisch-satirische Beigabe zum furchtbar ernsten Schauspiel: die zwei Schalksnarren in den Ecken unter der Sturzplatte, kunstvoll hineinkomponiert in den engen Raum mit ihrem volkstümlichen Gebärdenspiel. Diese Gestalten, sowie manche Einzelheiten des untersten Bogenfeldreliefs, gehören zum Repertoir der mittelalterlichen Volksschauspiele, der Ernst und Scherz mischenden Mysterien von Tod und Teufel.

Von den weiteren Bildwerken des Südostportals sind die wenigen noch erhalten gebliebenen Statuen jüngst vom ursprünglichen Standort entfernt worden. Nach den Konsolen an den beiden Seitenwänden waren es zwölf Freifiguren, wohl zwölf alttestamentliche Propheten, von denen vier: Moses und ein anderer Prophet, vielleicht Isaias (in Holz, wohl nicht für diese Stelle bestimmt oder nachgebildet), und zwei zeitweise am Eingang zur Vorhalle aufgestellte, durch lebhafte Gesten ausgezeichnete weitere Sehergestalten allein den Unbilden der Witterung standgehalten und ihren Platz jüngst am Innenportal erhalten haben.

Umgebung des südlichen Chorportals.

Wie an nicht wenigen gotischen Kirchentoren (z. B. Stuttgarter Stiftskirche, „Aposteltor") sind an der Stirnwand der Vorhalle die zwölf Apostel staffelförmig

angebracht gewesen, in der Spitze des Giebels Christus als Herrscher mit Weltkugel und Erlöser der Welt mit Segenshand. Die heutigen, von Pfitzer beschafften Statuetten sind Nachbildungen von Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg. Die eichene Türe stammt, wie alle Langhaustüren mit (älteren?) bronzenen Löwenköpfen, aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. In den Pfeilernischen sehen wir zur Linken unten die hl. Elisabeth von Thüringen (neue Figur), oben einen hl. Kaiser oder König, eine treffliche altgotische Sitzfigur, die Karl den Großen (durch Barbarossas Gegenpapst heilig gesprochen und in Süd und Nord, mehrfach auch am Freiburger Münster bildlich dargestellt) oder Heinrich II., den Stifter des Bamberger und Basler Doms, bedeuten mag. Der ursprünglichen, im Lapidar des Kunstgewerbemuseums aufbewahrten Statue ist die am alten Standort unter spätgotischem Baldachin stehende Schutzmantelmadonna (nicht hl. Notburga!) nachgebildet, das Vorbild der Gruppe am Augsburger Dom und der Statue aus Unterkochen im Stuttgarter Museum (vgl. Freiburger Münster). Bei der Furcht vor den Schrecken des Gerichts will das hier aufgestellte Bild zum Vertrauen auf den Schutz der fürbittenden Mutter des Welterlösers und Weltenrichters aufmuntern.

Rechts gegenüber stand (jetzt im Innern) der kreuztragende Heiland, ein ebenfalls dem Gedankenkreis der Dominikanermystik entnommenes, spätmittelalterliches Andachtsbild: Christus mit dem Kreuz, nicht am Kreuz; dort im Tympanongiebel die „Maiestas Domini" mit den zwei Schwertern im Mund, hier der göttliche Dulder, der zu retten, nicht zu richten gekommen ist. Beide polare Gegensätze zeigen sich im wahren Christentum gelöst. Ein letzter Ausklang dieser Spannungen erscheint uns in Michelangelos Christus, am Kreuze stehend, in S. Maria sopra Minerva in Rom.

Im Gmünder Museum befinden sich noch einzelne weitere Werke, die in Büstenform noch erhaltenen Originale der vier abendländischen Kirchenväter: Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Papst Gregor I., Köpfe voll seelischen Ausdrucks und wechselnder Charakteristik. Sie eröffnen die Reihe der in den Nischen der Chorstrebepfeiler sitzenden Figuren, die sich um das Chorrund bis zum nördlichen Chorportal zieht: Christophorus, dem legendenhaften Riesen mit dem Jesuskind auf der Schulter, folgen 3 Ordensheilige, darunter vermutlich Stifter der in der Stadt seit dem 13. Jahrhundert ansässigen Bettelordensklöster, Franz von Assisi und Dominikus; der dritte ist nach der auffallenden Aehnlichkeit mit der Freiburger Darstellung (Westseite des Hauptturms) und seinen Beziehungen zu dem ersten Stauferkönig Konrad III. wohl Bernhard von Clairvaux, der große Kreuzzugsprediger und Stifter der Zisterzienser. Alle drei Mönchtypen sind etwas grob zugehauen, vielleicht weil nur auf Fernwirkung berechnet? Dann folgt die in der Spätgotik beliebte, ikonographisch interessante Darstellung der hl. Dreifaltigkeit in einer einzigen Statue (Original im Bauhüttenzimmer, stark beschädigt): Gott Vater, die Taube des hl. Geistes auf der Brust oder Schulter, den Gekreuzigten vor sich haltend, es ist der sog. Gnadenstuhl, der noch von Dürer im Wiener Allerheiligenbild nachgeahmt ward (Abbildung nach älterer Photographie bei Naegele, Hl. Kreuzkirche, Nr. 43). Den Schluß bilden auf der nördlichen Seite die drei hl. Könige, Kaspar, Melchior und Baltasar, in je einer Pfeilernische; zu der Gruppe gehört wohl die freilich etwas spätere Madonna rechts vom Nordostportal (s. u. S. 34)

Wasserspeier.

Zwischen diesen ikonographisch meist zusammenhanglosen, aus verschiedenen Zeiten und Interessenkreisen (z. B. Privatandacht oder Stifternamenspatronaten) stammenden Bildwerken ragen phantastische Tier-, Menschen- und Mischgestalten weit über die obere (je 1 an einem Pfeiler) und untere Galerie (je 2 an einem Pfeiler), die Wasserspeier. Sie leiten das von den Dächern des Hochchors und Kapellenkranzes zusammenfließende Wasser über die Mauerflucht hinaus. Faustbreite Wasserrinnen durchziehen den quergelegten Rücken dieser fratzenhaften Leiber und führen das dem Bau so ge-

fährliche Naß ab. Den von förmlich überschäumender Bildnerlust verzierten Ausguß bilden Mäuler, Rachen und Schnäbel aller erdenklichen Natur- und Fabelwesen. In 3 Größen finden wir sie am Gmünder Münsterchor: die längsten, am weitesten über den untersten Mauerrand herausragenden, sind die Speier am eingezogenen Hochchor; kleiner sind die an der unteren Brüstung, die kleinsten an dem Wendeltreppenturm als Kranz um den Pyramidenfuß. Neben der materiellen Funktion kommt diesen Schöpfungen der grotesken Kunst eine hervorragende dekorative, aber auch humoristisch-satirische, auf Laster und Leidenschaften hindeutende, vielleicht teilweise auch eine symbolisch-lehrhafte Aufgabe zu (vgl. die vielen Abbildungen von Originalen und Modellen in meinem Hl. Kreuzkirchenwerk, Nr. 45 bis 54). Beispiele von spielend beherrschter Technik, scharfer Naturbeobachtung, grimmiger Spottlust und reichster Abwechslung in possenhaften Stellungen sind der Teufel (die Krone auf dem Haupt, durch seine Bocksfüße gekennzeichnet, sich die Ohren zuhaltend); ein wie in Freiburg mit Kopftuch bekleidetes böses Weib, die Hand an die Kehle haltend; eine üppige weibliche Gestalt mit Spiegel; ein Mann mit dem Geldbeutel; eine das Maul mit beiden Händen zum Wasserspeien weit aufreißende Figur. Im ganzen überwiegen am Chor die menschlich gebildeten Wasserspeier, am Schiff die tierischen Gebilde. Ueber Freiburg und Straßburg weist nach neuester Forschung der Weg auch für diese merkwürdigen Hochbauzieraten nach dem Ursprungsland der Gotik, nach Frankreich. Die größte Mehrzahl der Wasserspeier am Gmünder Münsterchor sind erneuert, selbst die der letzten und vorletzten Restauration; die wenigsten sind Originale, im Erdgeschoß der Erhardschen Altertumssammlung und im Bauhüttenzimmer z. T. erhalten. 25 Modelle der Egleschen Bauhütte bewahrt ein Kasten im dortigen Lapidar (erstmals abgebildet in meinem größeren Werk Nr. 48/9 S. 114).

☆

Nordöstliches Portal.

Das nördliche Eingangstor in den Chor ist wie das Südportal zur Vorhalle kapellenartig erweitert und zeigt neben der gleichzeitigen, fast ebenso reichen Dekoration Spuren späterer Umgestaltung. Die Wölbung der Vorhalle, die Ausstattung der Stirnfläche, Konsolen und Baldachine einzelner rechtsseitiger Statuen rühren nach Aufzeichnungen wie nach der Sprache der Steine offenbar von den Erneuerungsarbeiten her, die etwa 150 Jahre später durch die Folgen des Einsturzes der Chortürme (1497) veranlaßt wurden. Unser erster Blick sei dem einzigen und einzigartig bedeutsamen Denkmal der Münstergeschichte gewidmet, der in gotischer Majuskelschrift eingehauenen Inschrift der Grundsteinlegung des Chors (nicht der Kirche!). Links beim Eingang unter einer der Statuenkonsolen lesen wir die Inschrift, die oben in dem baugeschichtlichen Abriß (S. 8) erwähnt und in ihrer Bedeutung nach rückwärts und vorwärts gewürdigt ist: „Anno domini MCCCLI ponebatur primus lapis pro fundamento huius chori XVI Kal. Aug.“, zu deutsch: „Im Jahre des Herrn 1351 am 16. Tag vor den Kalenden des August (= 17. Juli) wurde der erste Stein zum Fundamente dieses Chors gelegt.“

Leider nennt diese lateinische Inschrift keinen Meister, wie es noch heute am Ueberlinger Münsterbau zu lesen ist; am Freiburger Münster ist ebenfalls nur die Grundsteinlegungsinschrift für den Chor am Pfeiler des nördlichen Chorportals in deutscher Sprache erhalten: „Von gottes geburt MCCC und LIIII jar an unser frowen abent in der vasten leit man den ersten stein an disem kor“ (= 24. März 1354). Nach diesen fast gleichzeitigen Dokumenten in Stein können wir leicht die Gmünder lateinische Inschrift in die traute Sprache unserer Vorfahren vor 600 Jahren übertragen. Noch im Jahre 1851 wurde fälschlicherweise der 16. August als Gründungstag der ganzen Kirche nach fünf Jahrhunderten in Wort und Schrift gefeiert. Die nächste Säkularfeier — wer von den Lesern und Kirchenbesuchern wird sie erleben? — wird nach dem Wortlaut

der Inschrift, der jedem Lateinschüler heute geläufigen Datierung des römischen Kalenders und den Ergebnissen der Ausgrabungen und Stilvergleichung an dem richtigen Tag, dem 17. Juli 1951, vielleicht begangen werden und muß der Errichtung des letzten und herrlichsten Bauglieds nach Vollendung des Langmünsters, dem Chor allein gelten.

Während das südliche Chorportal durch die Katastrophe am Karfreitag 1497 keinen Schaden gelitten zu haben scheint, da nach Holls Bericht die Spitze des Südturms ins Haus des „Klaus des Tuchscherers" einschlug, muß der einstürzende nördliche Chorturm die Nordseite der Kirche selbst durchbrochen und wie die ganze Nachbarschaft der heutigen Taufkapelle auch die Torhalle schwer beschädigt haben. Davon zeugt das spätgotische Netzgewölbe der Vorhalle mit seinen Durchsteckungen gleich denen am Schiffsgewölbe, zeugen ferner die geschweiften und verschlungenen Formen mehrerer Konsolen und Baldachine am rechten Gewände der Torhalle, die wie alle andern Restaurationsarbeiten in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fallen.

Jungfrauenzyklus am Nordostportal.

Die heute leeren 10 Postamente an der linken und rechten Wand des nördlichen Chorportals schmückten bis vor kurzem Statuen, welche ihm den Ehrentitel: das „Brauttor" verschafften, die meisterhaften Standfiguren der 5 klugen und 5 törichten Jungfrauen. Wenn wie im Evangelium und an zahlreichen Münsterportalen die Gestalten des ernsten Gleichnisses nach ihrer verschiedenartigen Stellung zum Weltgericht, zu dem als Richter erscheinenden Bräutigam zu deuten sind, dann mag doch wohl die Vermutung Paulus-Gradmanns berechtigt sein, die Figuren seien für das Südportal mit seinem Gerichtstympanon bestimmt gewesen. Auf der linken Seite (von innen gedacht rechts) harren die 5 klugen Jungfrauen des Heilandbräutigams, der vom Innern des Heiligtums kommend gedacht ist. Sie sind durch „Wachen und Beten", (vita activa et contemplativa), durch tätiges und beschaulich-mystisches Leben auf das unerwartete Erscheinen des Richters vorbereitet. Sinnbild dieser Klugheit ist das Oel in der Lampe, die aufrecht gehalten wird (Schale in Kelchform).

Mit wenigen äußeren Zügen sind tiefinnerliche Vorgänge mit einer für diese Frühzeit bewunderungswürdigen Kunstfertigkeit zum Ausdruck gebracht, so bei der ersten Figur nächst der Türe das Kopfheben als Zeichen der Aufmerksamkeit auf das Geräusch, welches des Richters Kommen verraten soll; oder die nach der Türe weisende linke Hand. Man beachte weiter den gespannten Blick, das Raffen des Gewandes, die Sorge um die ölgefüllte Schale, die Freude über das Kommen des himmlischen Bräutigams auf den Gesichtern, die wechselnde Gewandung und Haartracht, die besonders bei der dritten, schon 1850 überarbeiteten, dann nach 1900 völlig neu ersetzten Jungfrau mit ihrem modischen Putz auffällt. Die Kopie fand nicht das Lob Otto Schulz's, des Nürnberger Gotikers (vgl. die bildliche Gegenüberstellung von Original und Kopie bei Naegele, Hl. Kreuzkirche, Abb. 30, S. 88). Die gewisse seelische Ausdruckslosigkeit der beiden letzten Figuren wird auf Ueberarbeitung und Verwitterung zurückzuführen sein.

Einen noch lebhafteren Ausdruck hat auf der gegenüberliegenden Seite der Schmerz der törichten Jungfrauen gefunden, die des Richters Ankunft verschlafen. Während dort die Affekte der Freude wie vom zarten Hauch der Mystik überzogen, nur leise angedeutet sind, ist hier auf der rechten (die vom Beschauer aus wie am Südchorportal als linke Seite der Verdammung und Verwerfung zu denken ist) die ganze Stufenleiter der Empfindung über versäumte Gelegenheit wahrzunehmen, wenn auch in stilistisch gedämpfter Form: Die abwärts gerichtete, öllose Lampe, die an die Wange gedrückte Hand, das hastige Emporhalten der ausgebrannten Lampe, die weinerlichen Gesichtszüge, das erschreckte Herumtasten am Mantel, der durch Kontrapost und stärkere gotische Biegungslinie angedeutete Versuch gemeinsamer Besprechung der verzweiflungsvollen Lage, der geringere Grad der Ergriffenheit des äußersten Figurenpaars von

der Schreckenskunde. Liebevolles, rastendes, nicht hastendes Betrachten der äußeren künstlerischen Darstellungsmittel, die den Steinmetzen der Gmünder Bauhütte um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu Gebote standen, dazu ehrfürchtiges Sicheinleben in die ernsten, religiössittlichen Wahrheiten des Evangeliums von den klugen und törichten Jungfrauen wird die Vorliebe verstehen lassen, die der mittelalterliche Christ und Künstler für diese Repräsentanten des irdischen und himmlischen Gottesreichs hatte. So muß jeder in diesen Vertreterinnen des mittelalterlichen Schönheitsideals die ganze Kraft und Kunst der Vergeistigung, der Entsinnlichung des Körperlichen bewundern. Seit dem zwölften Jahrhundert ist die Aufführung des Mysterienspiels von den klugen und törichten Jungfrauen zuerst in Frankreich nachweisbar und später im Zusammenhang mit den Passionsspielen immer beliebter geworden.

Wir vermissen in der Gmünder Gruppe die in andern, nicht allen Portalzyklen übliche Darstellung des himmlischen Bräutigams, des in der herrlichen Parabel versinnbildeten Weltenrichters, dessen Ruf die einen hören, die andern in schuldhafter Verblendung der Leidenschaften überhören; dessen Gegenspieler bildet Frau Welt oder der Verführer in Menschen- oder Teufelsgestalt. Jedenfalls verlangt und verdient auch die neueste Aufstellung der Jungfrauengruppe innerhalb der Kirche eine gewisse Anspannung von Aug' und Geist, um einigermaßen den Rätseln formaler und inhaltlicher Gestaltung gerecht zu werden.

Die Bogenfeldreliefs am Nordostportal.

Den mittleren Akt im großen Drama der Menschheitsgeschichte zwischen Weltschöpfung und Weltgericht stellt das Relief des Bogenfelds dar: die Welterlösung. Wieder sind es 3 Felder (an den Schiffsportalen nur 2), durch ornamentale Gesimse abgeteilt. In denselben werden von unten nach oben die einzelnen Szenen der Leidensgeschichte Jesu dem Beschauer vorgeführt, eine monumentale Passion, die auf demselben, mehr nordwestlichen Teil des Münsterplatzes zu Gmünd jahrhundertelang auf der Schaubühne „agiert" wurde. In der linken Ecke des unteren Tympanonfelds sehen wir Christus am Oelberg im Gebet, hinter ihm die 3 schlafenden Jünger in wechselnder, kunstvoll in den engen Raum hineinkomponierter Stellung; selbst der in der Gotik und noch in Kaspar Vogts Salvatorgruppe nicht fehlende Gartenzaun von Gethsemane ist in Stein nachgebildet. Der Judaskuß, die Rotte der Schergen, Petri Griff zum Schwert, die Heilung des abgeschlagenen Ohrs des Judenknechts Malchus durch Christus und Gefangennahme Jesu sind lebensvoll aufgefaßte, in Stein gehauene Oelbergszenen. Das Verhör vor Pilatus, Backenstreich ohne Andeutung der Hohenpriester und Juden, die Jesus dem heidnischen Richter überliefert und mißhandelt haben, des Pilatus Händewaschung und zuletzt die Geißlung durch 2 römische Kriegsknechte füllen den unteren Abschnitt des Flachbilds bis zur rechten Ecke.

Die in der letzten Szene angewandte Personalbeschränkung wiederholt sich in den weiteren Passionsvorgängen des mittleren Streifens. Dort sehen wir die Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und zuletzt die Kreuzabnahme; deren Komposition in den hintersten Raumgrund hinein verdient ebenso Beachtung wie der schüchterne Versuch perspektivischer Gestaltung, die Andeutung eines Hintergrunds durch eine ins rückwärtige Glied gestellte Nebenfigur. An den Portalreliefs am Südchor sehen wir diesen Kunstgriff im ganzen Umfang des unteren Gerichtsbilds durchgeführt.

Im obersten Abschnitt des Bogenfelds steigt Jesus glorreich aus dem Grabe, das drei Soldaten des römischen Statthalters bewachen (letztere wie ein Vorbild der etliche Jahrzehnte späteren Figuren am hl. Grab in der mittleren Chorkapelle). Im „apostolischen Glaubensbekenntnis", dem neben dem Vaterunser üblichsten allgemeinen Christengebet, und ebenso in den im Abendland nicht so häufigen Abbildungen des Glaubensartikels sind wir gewohnt, daß die Höllenfahrt Christi vor seiner Auferstehung angeführt ist im räumlichen wie zeitlichen Nacheinander. In umgekehrter Reihenfolge

läßt der Gmünder Reliefbildner dem Ereignis des Ostermorgens den Abstieg der Seele Jesu in die Unterwelt folgen, den die theologische Spekulation nach dem Karfreitagssterben ansetzt. Ob aus kompositionellen oder traditionellen Gründen dieser Wechsel erfolgt sein mag? Jedenfalls möchte man das Osterbild der orientalischen Christenheit, die schon früh von der außerbiblischen Legende, dem apokryphen Nikodemusevangelium, ausgeschmückte Höllenfahrt Christi, wie der Gekreuzigte (hier der Auferstandene) die Seelen der Gerechten des Alten Bundes (Adam, Eva und andere) heimsucht und ihnen ihre nahe Erlösung ankündigt, in unserem Gmünder Passionszyklus nicht missen.

Die Figuren in den Hohlkehlen.

Das im Bogenfeld des Nordostchors angeschlagene Passionsmotiv wird in den 2 Hohlkehlen oder Archivolten weitergeführt, nach dem Leiden Christi die nach Paulus (Col. 1,24) dessen Mangel ergänzenden Leiden seiner Heiligen, der Apostel und Martyrer. Acht Figuren in der inneren, 10 in der äußeren Zone stellen Marterszenen in einzelnen Statuetten oder in Gruppenbildern dar. Wir müssen auch in der manchmal rohen Ausführung oder schlechten Erhaltung lebensvolle Leistungen des Meißels unbekannter Steinmetzen anerkennen. Farbspuren von der ursprünglichen Bemalung zeigen diese Bilder wie alle Portalreliefs. St. Dionys mit dem abgeschlagenen Kopf in Händen, der Patron von Paris und St. Denis, ein Frankenheiliger und sog. Kephalophore wie Felix, Regula und Exsuprantius (die Stadtpatrone von Zürich), sowie der oder die (?) gekreuzigte Heilige (vielleicht St. Kümmernis?) seien aus kirchen- und kunstgeschichtlichen Gründen besonderer Beachtung empfohlen.

Wenn schon in ein und demselben Flachbild die Arbeit mehrerer Hände festzustellen ist, so wird nach dem an vielen Münsterbauten wahrnehmbaren Arbeitsteilungsgesetz die Annahme eines besonderen oder eher mehrerer Süd- und Nordportalmeister wohl begreiflich. Freilich wollen führende zeitgenössische Kunsthistoriker den von Paul Hartmann betonten, starken

Gegensatz zwischen den verschiedenen Portalskulpturen nicht als objektiv giltig anerkennen; andere wollen gerade in den Gmünder Passionsreliefs direkte Einflüsse der Straßburger Oberhütte sehen, die über den Oberrhein (vgl. Kolmarer und Gmünder Schmerzensmann) in die Unterhütte am Gmünder Münsterbau Eingang gefunden haben mögen.

Die Umgebung des Nordostportals.

Wie an der Südseite schmückte wieder ein spätmittelalterliches Andachtsbild, der sog. Schmerzensmann, ein Miserikordien- oder Erbärmdebild, einen Pfeiler zur Linken der Vorhalle. Es verrät deutlich die Züge der süddeutschen Mystik mit ihrer die Passion und Passionsandacht mehr verinnerlichenden und vermenschlichenden Wirkung und hat auch künstlerisch sein unmittelbares Vorbild im Kolmarer Erbärmdebild. Die traditionelle Gebärde des Schmerzes, die Hand an der Wange, wie wir sie schon an einer der törichten Jungfrauen des Gmünder Nordchorportals vertreten vorgefunden, sehen wir später in Dürers Passionsfolge vom stehenden Schmerzensmann auf den sitzenden übertragen. Ein ähnliches Bild als Holzstatue findet sich in dem darnach genannten Herrgottsruhkapellchen beim Friedhof in Gmünd.

Die figürliche Steinplastik stellt am Nordostportal merkwürdigerweise eine geistige Verbindung zwischen Chor und Langhaus dar und schlägt über die beide scheidende Torhalle und die unterbrochene Galerie noch in beträchtlicher Höhe eine Brücke. Durch die Pfeiler links vom nördlichen Chorportal sind die drei Einzelstatuen der hl. Magier getrennt; die Weisen oder Könige aus dem Morgenland hat ein Wunderstern nach Bethlehem zur Anbetung des Erlöserkindes geführt. Die Torhalle trennt die in Blick und Gliederbewegung nach rechts (westwärts) gerichteten Gestalten voll königlicher Würde und hochgemuter Religiosität vom Gegenstand ihres frommen Suchens und Wallens: „Wo ist der neugeborene König der Juden, dessen Stern wir gesehen, den anzubeten wir gekommen sind?“ (Matth. 2,2). Wie auf Bethlehems Fluren sollen die drei Weisen auch im

Bildwerk am Gmünder Münster das Kind und seine Mutter finden; über der Grenzscheide zwischen Chor und Schiff ragt unter hohem Baldachin am ersten Langhauspfeiler die thronende Gestalt von Maria mit dem Jesuskind auf, eine wohl aus späterer Zeit stammende, stark ergänzte Gruppe.

Gegenüber der redseligen, mehr epischen Erzählerkunst der Portalreliefs repräsentieren diese manchmal künstlerisch-technisch höher stehenden Einzelfiguren den feierlichen, wortkargen Monolog eines Dramas. Der jugendliche Baltasar mit Schwert, Krone und Pokal, der im mittleren Alter stehende Melchior mit zurückgeschlagenem Mantel und burgzinnengekröntem Becher, der kniende, die Krone vom Haupt nehmende, greise Kaspar sind herrliche Personifikationen dreier Menschenalter, nach Gewandung, Stellung und Gesichtsausdruck ganz außerordentliche Leistungen der Figuralplastik. Die neuerdings noch zu dieser Chorgruppe gerechnete, noch weiter entfernte Statue wird aus geschichtlichen, technischen und ikonographischen Gründen kaum als hl. Josef aufgefaßt werden dürfen und weit eher unter die in den Schiffspfeilern untergebrachten alttestamentlichen Propheten zu versetzen sein.

Mag die seltsame Auf- und Zusammenstellung der Dreikönigsgruppe der Idee eines geistigen oder technischen Bauleiters der alten Zeit oder einem nicht seltenen örtlichen Wechsel und Austausch der Statuen ihren Ursprung verdanken, jedenfalls haben ihre Meister durch diese viel schwierigere Art der statuarischen Behandlung des Weihnachtsbilds dasselbe erreicht, was die Reliefplastiker am Nordwestportal und an der Grätfassade in leichterem Erzählerton dem Auge bieten — leichter für Künstler und wohl auch für Beschauer!

Nördliche Langhausseite.

Wer die Grenze zwischen Chor und Schiff offenen Auges und sinnenden Geistes überschreitet, noch ganz gesättigt von der geschauten Herrlichkeit und Fülle der Bildwerke, der mag sich wohl des Eindrucks nicht erwehren, als schweifte sein Blick plötzlich von den

wellenumtosten Zinnen und Zacken, Felsspitzen und Bergkuppen der nordischen Fjorde zu den brandungwehrenden, mauergeraden Klippen des Felsengestades. Diese baugeschichtlich hoch bedeutsame Grenzmark deutet hier nicht wie an größeren und kleineren Münstern ein mehr oder weniger weit gespanntes Querschiff an, von dem mehrfach fälschlich geredet wurde; will ja gerade die Hallenanlage von diesem völlig absehen. Die harmonische Verbindung von französischem Chorumgang und deutschem Hallensystem läßt folgerichtig die Gleichheit in Höhe und Breite von Schiff und Chor auch nach außen in die Erscheinung treten. Nur im Systemwechsel, in der Aenderung der Konstruktion in der gotischen Architektur und — daneben weniger in die Augen zunächst fallend — auch des Stils der Plastik läßt sich der Zeitenwechsel, der Unterschied der Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte feststellen.

Beinahe, nicht vollständig ob seiner geringen Ausmaße, steht, wie einst die beiden 1497 eingestürzten Osttürme, in der Schnittfläche von Chor und Langhaus deren kläglicher Ersatz, der 1774 errichtete Dachreiter. Wiederum 1926 mit Kupferblech überzogen und das Jahr zuvor mit leuchtenden Zifferblättern versehen, birgt er die mehr wimmernden als weitschallenden „Nachbarinnen des Donners“; alt ist noch die eine der 2 kleinen Glocken, die sich von ihrer hochgestellten Gefährtin im Jahr 1917 trennen mußte, beschlagnahmt mit anderen Glocken in St. Johann, Franziskus, Salvator und Leonhard. Jene ist 1764 von Viktor Cristan Herold in Nürnberg gegossen und mit einem einfachen Renaissanceornament verziert. Die Glockeninschrift nennt außerdem den Namen des damaligen Bürgermeisters, Stiftungspflegers und Buchhalters, Josef Herzer.

Während in dem gleich hohen Chor die zweigeschoßige Anlage vorherrscht, durchbrechen in dem um etwa ein Drittel längeren Schiff die 6 hohen Fenster beide Langseiten ihrer ganzen Höhe nach. Ebenso schießen die weit ausladenden (nicht wie im Chor unten eingezogenen) Strebepfeiler in ununterbrochenem Höhendrang nach oben; nur einige Absatzprofile, eines in

Sockelhöhe als Fensterbank und zwei nach jedem Fensterdritteil, sodann eine in 3 Säulen sich öffnende Nische für Standfiguren wollen den jähen Lauf hemmen. Je ein Wasserspeierpaar flankiert ihren Abschluß unter dem Dachrand. Diese Bewohner der höchsten Region sind Wind und Wetter am meisten ausgesetzt und am wenigsten im Original überliefert. Während am Chor menschliche Bildungen überwiegen, finden wir am Langhaus mehr tierische Vertreter dieser humoristischen Gebilde. Doch auch die das ganze Langhaus umziehende Dachbrüstung, das kunstvoll durchbrochene steinerne Geländer (so gut wie ganz 1850 und 1890 erneuert) kann dem weiteren Verjüngungsstreben und der Höhenrichtung der Mauerpfeiler nicht wehren. Noch weit über Galerie und Dachrand hinaus recken sich die Spitzsäulen; es sind fialengekrönte Abschlußpfeiler, die wie gespensterhafte Fackeln auf dem dunklen Dachhintergrund leuchten in der Abenddämmerung.

In den Baldachinen mit Wimperg- und Fialenabschluß stehen hohe Heiligenstatuen, Apostel und Propheten, dem unbewaffneten Auge kaum sichtbar, vielfach erneuert. Abgenommene Originalfiguren zeigen trotz starker Verwitterung in Gewandung und Charakteristik hervorragendes plastisches Können. Ihr zeitlicher Ursprung mag sich auf beide Epochen des gotischen Münsterbaus erstrecken. Die fast die ganze Umfassungsmauer zwischen den Pfeilern durchbrechenden Fenster kennzeichnen so recht den gotischen „Gerüstbau" gegenüber dem romanischen „Massenbau". An der ganzen nördlichen Langhausseite tragen sie dreiteiliges Stabwerk, das mit zierlichen Kelchkapitälen gekrönt ist und in abwechslungsreiche Maßwerkzier ausläuft. Nur das östlichste Fenster ist in der Breitenausdehnung verkürzt durch den an die Selbalduskapelle anstoßenden Wendeltreppenturm.

Dieser ganze Raum bis zum Nordostportal hat durch den Turmeinsturz vom Karfreitag 1497 stark gelitten und ist in spätgotischer Art im Anfang des 16. Jahrhunderts erneuert worden, wie wir besonders an der Innenausstattung der Sebalduskapelle sehen werden.

Jedenfalls ist der Abschluß des Türmchens, dessen Schneckentreppe hinaus auf das Plattendach führt, die Pyramide mit innerer Steinplattendecke und die Galerie ohne die kleinen Wasserspeier des Südosttürmchens dieser Zeit zuzuschreiben. Zwischen das letzte und östlichste Paar von Schiffspfeilern ist im Jahr 1505 die äußere Kapellenmauer fast bis an die Vorderkante geschoben worden (ca. 2 m über die sonstige Mauerflucht heraus). Der Raum erhielt durch Sebald Schreyers Stiftung eine den untern Chorfenstern ähnliche, breite Lichtöffnung und neue Ueberdachung.

Nordwestportal.

Etwa in der Mitte der nördlichen Langhausseite öffnet sich ein Portal, das nach seiner architektonischen Gestaltung und plastischen Ausstattung zu den ältesten Bauteilen zu rechnen ist. Wie später am Chor ist schon hier ein Vordach zwischen zwei Strebepfeilern eingespannt. Die Vorhalle entbehrt noch der Wölbung, die wohl bald darauf am Südportal gegenüber angewandt wurde; größere behauene Steinplatten bilden die flache Decke. Die Zwickel zwischen Portalspitzbogen und rechteckigem Rahmenprofil füllt eine Rosette mit Fünfpaßmaßwerk. Auf einfach dekorierten Konsolen wölbt sich an den Schiffsportalen der äußere Spitzbogen als Träger des Vorhallendachs.

An den Seiten des Gewändes ist die Verkündigung der Menschwerdung an Maria durch den Erzengel Gabriel dargestellt. Die heute leeren Postamente trugen fast genau 600 Jahre ein Kleinod hochgotischer Plastik, das jetzt an die Innenseite des gleichen Portals aus Erhaltungsgründen gesetzt ist. Der Engel zur Linken erscheint im stillen Kämmerlein zu Nazareth, das sich nur im Relief nachbilden läßt. Er wendet sich der gegenüberstehenden Jungfrau zu und bringt ihr den himmelentstammten Gruß des „Ave gratia plena" („Gegrüßt seist du, voll der Gnaden"), den wir auf dem Schriftband am linken Arm Gabriels lesen. Beachtenswert ist das Fehlen der üblichen Engelsabzeichen, der Flügel an den Schultern. Maria zur Rechten empfängt

den Gruß des Himmelsboten in stehender Haltung, welche die spätere Kunst ungezähltemal mit dem Knieen vor dem Betstuhl vertauscht. Im Antlitz fällt das herbe Lächeln auf, das der archaischen Kunst aller großen Stile, selbst des klassisch-griechischen, eigen ist; auf den Lippen schwebt das große Wort: fiat („mir geschehe, wie du gesagt"). Die linke Hand ist zum Ausdruck der Bereitschaft des Herzens an die Brust gedrückt, die rechte zu majestätischer Geste dem Engel entgegengehalten. Lang wallen die Falten des Mantels über den vorgehaltenen Arm vom festgefaßten Gebetbuch herab. Haltung und Höhe der Aktion sprechen gegen die mehrfach Paulus-Gradmann nachgeschriebene Auffassung: „Die Jungfrau hält wie zur Abwehr das samt dem Gewand gefaßte Buch schamhaft vors Gesicht".

Die beinahe überlebensgroßen Figuren mit ihrer reichbewegten Gewandung, ihrem hohen seelischen Gehalt, ihrer überirdischen Entrücktheit, ihrer Entsinnlichung des Körperlichen, wie sie die Mystik in der Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts erreichte, haben die vielfache Bewunderung der Gotikkenner verdient. Ihr hat unter anderen Julius Baum Ausdruck verliehen: „Maria und der Engel scheinen aus dem Bereiche des Irdischen entrückt; was sich hier in der Dämmerung einer Vorhalle abspielt, ist die Vision eines Mysteriums".

Die auf statuarischem Weg so feierlich eröffnete Kindheitsgeschichte Jesu erfährt ihre Fortsetzung in den Flachbildern des Bogenreliefs. Im Unterschied von den Chorportalreliefs enthalten die Bogenfelder der Langhausportale nur 2 Reliefstreifen, ebenfalls mit deutlichen Bemalungsspuren. Wenn auch einfacher gehalten, zeigt sich plastische Dekoration selbst an dem beide Friese scheidenden Gesims. Die zeitliche Reihenfolge der Ereignisse beginnt hier, im Gegensatz zum südlichen Schiffportal wie zu dem nördlichen Chorportal, im oberen Teil des Bogenfelds. Wir sehen zuerst die Darstellung der Geburt Christi im Stall zu Bethlehem, noch ganz von der frühgotischen Tradition abhängig: Maria ruht auf der Wochenbettstatt, über ihrem Lager ragt die Krippe mit dem Kind darin auf; Ochs und Eselein schauen drüber herein, um nach der naiven poetischen Ausgestaltung des biblischen Berichts im mittelalterlichen Weihnachtsmysterium das Kind im kalten Winterstall mit ihrem Atem zu erwärmen. An dem Fußende des stattlichen Lagers steht St. Josef gedankenvoll gebeugt, als könnte er, wie die Bibel über die Vorgeschichte des Geheimnisses erzählt, das Wunder nicht fassen; die Gestalt ist trefflich in das enge Feld hineinkomponiert.

Es verdient überhaupt bei aller primitiven Ausdruckskunst die Gruppierung der Personen und die lebhafte Gewandbildung unsere Bewunderung. Jede Figur ist in ihren Umrissen genau linear umschrieben. Mehr zeichnerisch als malerisch arbeitet unser der Rottweiler Schule ganz nahe stehender Künstler hier wie in den Chorreliefs. Auch am Augsburger Dom und in den aus der alten Pfarrkirche übertragenen Portalreliefs des Ulmer Münsters findet sich (inhaltlich und formal) eine ganz ähnliche Darstellungsart, die ihren Ursprung der gleichzeitigen ekstatisch-mystischen Literatur verdankt. Die zum Teil aus Nonnenklöstern Oberschwabens stammenden, hoch gewerteten Wochenbettdarstellungen in den Stuttgarter, Münchener, Kölner und anderen Museen geben solche visionäre und volksdramatische Auffassungen der Kindheitsgeschichte Jesu in Holz wieder, wie sie hier am Münsterportal in Stein verewigt sind.

Künstlerisches Können und Wollen konnte sich in dem größeren Raum des unteren Weihnachtsbildes mehr ausleben. In offenkundigem Abwechslungsstreben ward hier bei der Gestalt Mariae die entgegengesetzte Haltung und Richtung des Gesichts angewandt. Die Mutter sitzt auf einem Thron, mit dem Erlöserkind auf dem Arm, im linken Eck; im Gegensatz zum oberen Fries ist das Antlitz von links nach rechts gerichtet. Die hl. drei Könige nähern sich von rechtsher in wechselnder Stellung: der vorderste (Kaspar) kniet vor dem Jesuskind mit seinem Geschenk, einem Kleinod der Goldschmiedkunst; der mittlere (Melchior) zeigt nach dem im Gesims über der Madonna angebrachten Stern, der hinterste nimmt

eine ähnliche Stellung ein (Baltasar). Bei aller lebensvollen Bewegtheit von Gewand und Gebärde erreichen diese Reliefgestalten doch nicht die Hoheit und Anmut der Verkündigungsgruppe. Der eine köstliche Zug, die Abnahme der Krone vom Haupt des greisen Königs, die zu Füßen Kaspars liegt, sowie der Abstand des Anbetenden von Mutter und Kind zeugen noch von jener repräsentativen Feierlichkeit, welche in der romanischen Darstellungsart vorherrscht. Diese wagt das Verhältnis von Gott und Mensch, von Erlöser und Erlösten, von Gottesmutter und Menschenkind noch nicht zu vermenschlichen, wie es der liebenswürdigen Art der späteren Gotik entspricht.

So konnte der im nächstverwandten Rottweiler Dreikönigsrelief und auch schon im Gmünder Südchorportal hervortretende humoristisch-weltliche Zug hier nicht in die ernste, würdevolle Auffassung des Weihnachtsbilds sich hineindrängen. Statt jener Schalksbilder sehen wir unter der Türsturzplatte im linken Eck den Pelikan, der seine Jungen mit seinem eigenen Blute nährt — am Freiburger Westportal ist dieses uralte Symbol der Opferliebe Christi über der Kreuzigungsszene angebracht —. Rechts ist der Löwe abgebildet, der durch Anhauchen das totgeborene Junge zum Leben wiedererweckt; es ist das Sinnbild der Auferstehung, das ebenfalls dem berühmten mittelalterlichen Tierbuch Physiologus entnommen, als Konsole einer Turmpfeilerstatue am Freiburger Münster dient.

Westfassade.

Alle bisher betrachteten äußeren Bauglieder des Gmünder Münsters überragt an Alter wie an Einfachheit die gewaltige Westfassade mit ihrer eigenartigen Portalgestaltung. Nach den rauschenden „Fanfaren des Weltgerichtsportals, nach dem reichbesetzten Orchester" der übrigen architektonischen und figürlichen Dekoration von Chor und Langseite empfängt uns die majestätisch ruhige Feierlichkeit einer Orgelfuge. Diesen Eindruck ruft die nur auf monumentale Einfachheit mit fast rein architektonischen Mitteln wirkende Westfassade hervor. Den

Umfang und die Einteilung der dreischiffigen Hallenkirche deutet die merkwürdig einheitlich und organisch komponierte Giebelseite an. Den beiden Säulenreihen entsprechen die mittleren, fünfeckigen, weit vortretenden Strebepfeiler; die beiden äußeren an den Flanken sind übereck gestellt. Die vier, die Front vertikal gliedernden Pfeiler trugen wie die übrigen Streben unter der Galerie im dreisäuligen Baldachin je eine Prophetenstatue, dem Auge kaum sichtbar. Mit ihren fialengekrönten Spitzen ragen jene über das Giebeldach und den Umgang hinaus. Die horizontale Gliederung bewirken drei einfache Gesimse und die das mächtige Rechteck abschließende, maßwerkverzierte Galerie.

Drei pyramidal angeordnete Rosetten, die für jedes der 3 Felder berechnet, mit schönem Maßwerk in tiefer Profilierung ausgefüllt sind, bilden die äußerst sparsam verwendete Zierat für das obere Viereck, wie das Portal für die untere Fläche. Das ein wenig zurückgesetzte Giebeldreieck gliedern zwei Strebepfeilervorlagen und fünf Blendfenster. Ihre Höhe ist nach den Giebelecken abgestuft, ihr Stab- und Maßwerk frei herausgearbeitet, vielleicht von zweiter, späterer Hand. Weithin über die höchsten Häuserreihen hinaus leuchtet diese steinerne Ziselier- und Filigranarbeit am hohen Stirngiebel im Abendsonnenschein. Eine Kreuzblume krönt statt eines Münsterturms die hochragende, himmelanstrebende Spitze des Giebeldreiecks. Sie ist doch eine bessere Zierde für den westlichen Dachfirst als die nüchterne barocke Blechblase für den östlichen; von dem nur wenig höheren Dachreiter der Zwischenkammhöhe zu schweigen. Die Giebelschrägen, wie das Geländer fast ganz erneuert, sind mit einem Kamm von Zackenbögen besetzt. Je ein Paar Wasserspeier ragt an den Eckpfeilern unterhalb der Galerie weit in den freien Raum hinaus als plastische Deuter der Horizontale.

Neben zahlreichen anderen Steinmetzzeichen, die Karl Mayer 1890 in seinem Bauriß aufgezeichnet hat, ist auch der Parlersche Winkelhaken dreimal am Giebel entdeckt worden. Architekten von Rang und Ruf verneinen die Möglichkeit, daß einer der alten

Baumeister die Anlage eines Westturmes oder gar, wie erst Alexander von Heideloff 1846 wollte, eines Turmpaars an den Ecken der Westfassade geplant haben sollte. Die Westfrontmauer (2 m dick) hat naturgemäß durch den hohen, massiven Steingiebel mehr Druck auszuhalten als die Langhausmauer seitens der Dachsparren.

In diese an Zisterzienserbauten erinnernde, monumentale Einfachheit fügt sich harmonisch das Westportal, das zwischen den zwei mittleren Strebepfeilern, noch ohne Vorhalle wie bei den andern Toren, sich öffnet. Ueber dem zweitürigen Portal wölbt sich ein Spitzbogen, dessen Bogenfeld halberhabenes Blendmaßwerk im Vierpaß füllt, darüber ein Ziergiebel, dessen krabbenbesetzte Schrägen eine Lünette mit durchbrochenem Maßwerk einfassen. Der Wechsel des Modells an den Laubbossen mag von Erneuerungsarbeiten stammen. Kein Relief mit biblischen Bildern, wie an den nicht viel jüngeren Seitenschiffportalen, keine Archivoltenfiguren wie an den noch jüngeren Chorportalen schmücken den Haupteingang zum Gmünder Münster. Dieser ist sonst, z. B. in Ulm, Freiburg und vielen anderen Domen, mit ganzen Zyklen von Heiligenfiguren und Flachbildern geziert; hier fehlt solch monumentale Bilderbibel, der Niederschlag der religiös-sittlichen Gedankenwelt des Mittelalters.

Nach dem Vorgang älterer Bauten, den auch gleichzeitige und jüngere nachahmen, trägt der Trennungspfeiler des Doppelportals das steinerne Standbild der Mutter Gottes. Als Himmelspforte (ianua coeli) in der mittelalterlichen Scholastik und Mystik bezeichnet, soll die Mutter des Erlösers, die Vermittlerin des Heils in Christus, auch die Pforte des irdischen Tempels, des Abbilds des himmlischen Sion, eröffnen. Der einzige noch nicht entfernte, ins Innere geborgene Hauptschmuck des westlichen Eingangschors ist die 1,55 m hohe Madonnenstatue, ein seit kurzem viel beachtetes Werk der ältesten, mit Rottweil noch zusammenhängenden Gmünder Bauhütte. Maria trägt das halbbekleidete Jesuskind auf dem linken Arm; der „holde Knabe im lockigen Haar", die Weltkugel (Apfel) in der Linken, drückt mit der andern Hand ein Täubchen an die Brust der Mutter, ein tief empfundener, menschlicher Zug, der wohl an das Opfer Mariae bei der Darstellung Jesu im Tempel zu Jerusalem erinnern sollte. Maria, eine ebenso liebliche als ehrfurchtgebietende Gestalt, trägt Kleid und Mantel und statt der Krone ein reich geschlungenes Kopftuch, alle in weichen, noch linearen, wellenförmigen Falten, ähnlich dem Typus der Rottweiler Kapellenturmfiguren. Ueber die Rechte fließt mit beinahe spätgotischer, Multscherscher Eleganz ein Mantelstück. Das Antlitz der Mutter zeigt, wie an den beiden fast gleichalten Langhausportalen, eine der archaischen Kunst eigene Art des Lächelns. Ihr Auge schaut aber nicht auf das Kind, sondern in die weiten Räume von Zeit und Ewigkeit hinaus. Wie die Maria der Verkündigungsgruppe ist unsere Westportalmadonna eines der wertvollsten Denkmäler der von der Mystik beeinflußten Hochgotik, ein Zeuge der fortschreitenden Vergeistigung und Entsinnlichung der Kunst, der Herrschaft des Geistes über den Körper auch in der Plastik.

Ueber dem Scheitel des Torbogens schwebt ein Engel in Halbfigur mit einer Krone, die offenbar als Huldigung für die unterhalb aufgestellte Himmelskönigin und ihr Gotteskind gilt. So gewiß der Mittelpfeiler ursprünglich ist und für eine Statue, nach Dutzenden von Beispielen an Portaltrennungspfeilern sicherlich für ein Madonnenbild, bestimmt war, so gewiß trugen auch von Anfang an die beiden ebenfalls ursprünglichen Seitenpfeiler Statuen, die jetzigen oder andere. Bis vor kurzem standen auf den fialengekrönten Postamenten die modernen Kopien altgotischer Bischofsfiguren, links der hl. Ulrich von Augsburg, dem uralten Bischofssitz, dem Gmünd bis zur Gründung des Generalvikariats Ellwangen bzw. des Bistums Rottenburg (1812, 1821) unterstand; rechts der hl. Martin von Tours, der Titelheilige sovieler schwäbischer und fränkischer Kirchen seit merowingisch-karolingischer Zeit und seit einem Jahrhundert Patron des neuwürttembergischen Bistums Rottenburg. Wenn die unsicher verbürgte Nachricht von dem früheren Standort in der Johanniskirche ihre Richtigkeit haben

sollte, kann sich diese gar wohl auf vorübergehenden Aufenthalt der Statuen beziehen, auf die gotikfeindliche Bilderstürzerei der Barockzeit. Deren Schöpfungen mußten aber hundert oder mehr Jahre später dasselbe unverdiente Schicksal erfahren, das soviele gotische Meisterwerke teils vernichtete, teils glücklicherweise häufiger in Nebenkirchen oder Landkapellen verwies — gleichsam als ob auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte das moralische Weltgesetz von Schuld und Sühne, von der Wiedervergeltung verbindlich und wirksam wäre. Jedenfalls sind die beiden Bischofsfiguren annähernde Zeitgenossen des Westportals und der Meister Parler. Die im Lapidar der Erhardschen Altertumssammlung aufgestellten Originalstatuen zeigen in Gesichtsbildung, Gewandbehandlung und Körperhaltung, besonders in der fast gezierten Kopfhaltung und Lockenringelung nach damaliger Ritterart, so nahe Verwandtschaft mit der als echte Parlerarbeit anerkannten Statue des hl. Wenzel am Prager Dom, daß die Gmünder Eckportalfiguren als direkte Vorfahren oder Nachkommen der böhmischen Monumentalplastik — natürlich deutscher Urabstammung! — gelten müssen.

Trotz der auffallenden Einschränkung, die sich die Skulptur am Haupteingang ins Gmünder Münster gefallen lassen mußte, hat der Steinmetzenhumor doch noch verborgene Plätzchen schon in diesem frühesten Arbeitsgebiet sich vorzubehalten verstanden. Die linke Konsole des Türsturzes zeigt die satirisch angehauchte Szene, wie Judas vom Teufel des Geldgeizes geritten wird; die rechte eine ähnliche Teufelsfratze. In der einen Ecke zwischen Trennungspfeiler und Türsturz sehen wir einen Kopf nach Art eines Meisterporträts; das andere Flachbild ist zusehr verwittert.

Südliche Langseite.

Wenn wir im letzten Teil unserer Rundwanderung die über 22 m breite Westfront nicht ohne ein Gefühl der Pietät vor dem ältesten Bauglied verlassen und den rechten Eckstrebepfeiler umschreiten, bietet sich dem oberflächlichen Blick so ziemlich das gleiche Bild wie

auf der Nordseite: es ist dieselbe Flucht der hochragenden, weit über die Kirchenmauer vorlagernden Pfeiler. Jeder trug einst eine bei ihrem hohen Standort kaum unterscheidbare Statue eines Propheten oder Apostels unter offenem Säulenbaldachin, wird von einem Wasserspeierpaar hoch oben flankiert und endigt in hohen, über das Steingeländer steigenden Spitzsäulen (Fialen). Dieselbe Reihe von sechs maßwerkgezierten Fenstern durchbricht die Langhausmauer fast in ihrer ganzen Höhenausdehnung. Freilich von ihrer neumodischen Gemäldepracht können diese dank der schlechten, von Zweck und Tradition der Glasmalerei abweichenden Technik kaum einen Schimmer nach außen senden. Die Grenze gegen den Südchor schließt die Sakristei, die heute nur noch eines einzigen Pfeilerpaares Zwischenraum ausfüllt und in zwei Geschoßen nach dem Turmeinsturz 1497 neu aufgebaut wurde, ähnlich wie ihr gerade gegenüber die Sebalduskapelle des Nürnberger Patriziers Sebald Schreyer. Prachtvolles, spätgotisches Maßwerk schmückt das Fenster, welches wie dort mehr in die Breite als in die Höhe sich erstreckt. Die Spuren einer weiteren Ausdehnung der Sakristei im 18. Jahrhundert sind seit dem Abbruch im Jahre 1890 noch heute sichtbar. Unter den Wasserspeiern der Südseite fesseln unsere Aufmerksamkeit zwei Gestalten, merkwürdige Vertreter dieser satirischen Kunst, die über der Sakristei angebracht sind: Satan hält einen Geizhals in den Klauen, der seinen Geldsack umklammert; aber da ihm auf dem andern Bild eine Hand das Kreuz entgegenhält, entgeht ihm die Beute, er kratzt sich hinter den Ohren. Es ist wohl eine Verhöhnung der schlauen Ohnmacht oder ohnmächtigen Schlauheit des Teufels.

Südwestliches Portal.

Gleich der nördlichen Langhausseite zeichnet auch die südliche eine Portalvorhalle aus, die ins entgegengesetzte Pfeilerpaar eingespannt ist. Die Distanz an Jahren und an technischem Fortschritt zeigt sich hier darin, daß ihre innere Decke ein Rippenkreuzgewölbe erhalten hat, während das jedenfalls früher in Angriff

genommene, gegenüberliegende Nordwestportal nur mit einer einfachen, steinernen Dachdecke sich begnügen mußte und das Westportal sogar der Vorhalle entbehrt. Die Konsolen, auf denen die Kreuzrippen sich stützen, sind ebenfalls reicher dekoriert: statt bloßen Laubwerks zieren sie die Evangelistensymbole: Engel (Mathäus), Löwe (Markus), Stier (Lukas), Adler (Johannes). Ob nicht wie in allen andern Torhallen auch hier einst das Gewände figürliche Plastik belebte, etwa entsprechend dem Statuenpaar des Nordwestportals eine Heimsuchung, wie sie in ähnlich imposanten Standfiguren das Germanische Museum mit Angabe von Gmünder Herkunft aufbewahrt? Außer dem Gewände ist auch die Stirnwand der Vorhalle zierlos geblieben, es fehlen die Rosetten, die wir am Nordportal bewunderten.

Die zwei Reliefstreifen im Bogenfeld schließen sich im Unterschied vom nördlichen Schiffsportal an die zeitliche Reihenfolge der Ereignisse an, nicht in der Richtung von oben nach unten, sondern wie im nördlichen Chorportal von unten nach oben. Dafür sind wohl jedesmal künstlerische Beweggründe maßgebend gewesen; so ergab sich die Möglichkeit, eine größere Anzahl von „agierenden", am religiösen Schauspiel beteiligten Personen im unteren, breiteren Raum zu gruppieren und die beschränkte Zahl von Teilnehmern im oberen, spitzen und schmalen Bogenfeld unterzubringen. Der unbekannte, vom Nordportalmeister sicher verschiedene Künstler schildert uns das Hinscheiden Mariä in Gegenwart der Apostel, wie es uns die seit Johannes Damascenus bekannte Legende überliefert und zahlreiche Kunstwerke in Plastik und Malerei seit der romanischen Epoche darstellen. Maria liegt auf dem reich drapierten Sterbelager, mehr im Vordergrund als im beherrschenden Mittelpunkt aufgebahrt. Am Kopfende steht eine Gruppe von vier Aposteln, am Fußende ebenfalls eine solche von vier in feierliche Gewänder gekleideten Männern.

Die Mitte des Hintergrundes nimmt wieder eine Gruppe von vier Gestalten ein; die vorderste, zur Linken stehend, hält im Bausch des Gewandes ein die Hände faltendes Kind, die tote Gottesmutter. Die Seelen („Seelchen") der Verstorbenen pflegt ja die mittelalterliche Kunst in Gestalt von Kindern wiederzugeben. Der von den Apostelfiguren kaum zu unterscheidende, gleich bärtige und gleich gekleidete, ehrwürdige Alte ist Christus (manchmal ist auch Gott Vater gemeint), der die Seele Mariens in den Himmel aufnimmt. Der die leibliche Mutter (bzw. Mutter seines Sohnes) in den Himmel Aufnehmende ist im Zyklus der Umstehenden die zwölfte Gestalt. Es hat also der Künstler der auch sonst mangelhaften Symmetrie zulieb einen der zwölf Apostel geopfert, die ja alle ohne Ausnahme (nach den übereinstimmenden späten Himmelfahrtslegenden durch göttliche Weisung benachrichtigt) gleichzeitig aus aller Herren Ländern am Sterbelager erschienen sein sollen.

Eine weitere Merkwürdigkeit dieses unteren Marienreliefs ist die Verschiebung des sachlichen Mittelpunkts: Christus mit der Seele Mariens, dieses eine Zentrum ist noch mehr als das persönliche, die sterbende Gottesmutter, aus der richtigen Mittelachse gerückt. Warum hat es wohl dem Künstler leichter scheinen wollen, drei Gruppen zu vier Personen als eine Gruppe mit Jesus und dem Marienkindchen zu bilden? Ein Blick auf die späteren Stein- und Holzreliefs gibt die Antwort und lehrt uns den weiten Weg, den die Kunst von diesem Versuch einer Gruppierung nur in der Front, ohne Kenntnis der Perspektive, zu gehen hatte. Man vergleiche mit dieser Früharbeit der Gmünder Bauhütte des vierzehnten Jahrhunderts das 1518 datierte Steinrelief der Dormitio Mariae in der Josefskapelle in der südlichen Gmünder Vorstadt! Mit zwölf Aposteln in vier Gruppen zu je drei Personen wäre wohl auch dem im Vergleich zu Straßburger oder Bamberger Skulpturen noch stark gebundenen Gmünder Meister die Versetzung der fünften Gruppe (Jesus und Marienseelchen) in die rechte Mitte gelungen. Welch ein Abstieg von der Höhe formalen und seelischen Ausdrucks fähiger Meisterschaft, die jene Portalskulpturen des dreizehnten Jahrhunderts bezeugen!

Jedoch das Ringen von namenlosen Kleinmeistern in diesem Wellental zwischen zwei Hochständen gotischer

Stilwandlungen hat seine menschlich und künstlerisch bedeutsame Seite. Aller Beachtung wert sind die Versuche, die in unserem Dormitionsrelief, scheinbar wie von neuem, begonnen werden mußten: mit wenigen, vielleicht schon konventionell gewordenen Mitteln Seelenstimmungen, hier vor allem Abschiedsschmerz, zum Ausdruck zu bringen. Das Halten der Hand oder des Kleides an den Mund bzw. das Gesicht, die dem Einzelvorgang weniger ausschließlich angepaßte Zeremonie des Palmzweigtragens sind solch schüchterne Flügelschläge psychologischer Ausdruckskunst, die später von herbsten Schmerzausbrüchen oder den von naivem liturgischen Anachronismus eingegebenen Ritushandlungen (Aussegnung und Exequien mit Rauchfaß, Kerzen, Weihwasser u. a.) abgelöst werden.

Ein weit größeres, freilich auch viel leichteres Maß von Gruppierungs- und Kompositionskunst verrät das obere Relief: Krönung Mariae. Wie die anderen Portalbildwerke weist es Spuren von Bemalung auf. Zur Rechten thront Christus in majestätischer Haltung und setzt seiner gebenedeiten Mutter, die als demutsvolle Magd des Herrn ihr Haupt neigt und gegenüber links auf einem besonderen Thron sitzt, die Krone auf. Dieser himmlischen, sinnbildlichen Aktion der Krönung der „Himmelskönigin“ wohnt je ein Engel kniend an, ein in das Eck trefflich hineinkomponierter, beflügelter Himmelsgeist. Wie das horizontale Gesims zwischen den beiden Friesen ist hier der Kehlenabschnitt des obersten Bogenfelds mit Laubwerk verziert. Das Gmünder Krönungsbild darf wegen seiner Beschränkung auf zwei Hauptpersonen noch besonderes Interesse beanspruchen.

Aus den mehr bekannten älteren und noch mehr den jüngeren Darstellungen dieses letzten „Geheimnisses des glorreichen Rosenkranzes“ ist uns die Coronatio, die Krönung Mariae am Throne der Hl. Dreifaltigkeit mit Abbildung aller drei göttlichen Personen geläufig. Zu den seltensten gehören die Bilder mit der Trinität in drei menschlichen Personen, zu den häufigsten die Gruppierung von Vater und Sohn zur Linken und Rechten von Maria und darüber die Taube des Hl.

Geistes. Weniger häufig ist die Vornahme der Krönung nur durch eine göttliche Person, meist den ewigen Sohn des Vaters und den menschgewordenen Sohn Mariens. Spätgotik, Renaissance und Barock wetteifern in Prachtschöpfungen in Farbe, Holz, Stein und Bronze, um diesen Abschluß im Leben der Gottesmutter, eine von der Kirche nicht feierlich zum Dogma erhobene Ueberlieferung, zu verherrlichen. Wir gedenken hier aus Tausenden nur des Hochaltarbilds im Freiburger Münster von der Hand Hans Baldungs (1516), der sich in der Meisterinschrift auf der Rückseite als „Gamundianus“, als Gmünder eigenhändig bezeichnet.

Mit dem Südwestportal, der jüngsten und geringsten Leistung der ältesten Gmünder Bauhütte, — nach Julius Baum einer verweichlichten Variante des Nordportals am Augsburger Dom — vollenden die Bildwerke der drei Langhausportale den Kreis des Marienlebens, dessen Anfangs- und Schlußpunkt die freudenreichen und glorreichen Akte in dem Mutter und Kind verknüpfenden Erlösungsdrama bilden. Die zwischen beiden liegenden Mysterien des Leidens, Sterbens und Auferstehens Christi, die schmerzenreichen Geheimnisse im Leben des göttlichen Erlösers und seiner menschlichen Mutter, sahen wir an den beiden Chorportalen dargestellt. Ob sie mehr der formalen Unbeholfenheit altchristlicher Katakombenkunst oder der Vollendung Rafaelischer und Dürerischer Madonnenbilder nahekommen, jedenfalls wirken unter den ungezählten Schöpfungen des Pinsels oder Meißels seit bald sechs Jahrhunderten auch die Bildwerke an „Unser lieben Frauen Münster“ mit, das biblische Magnificat, den Spruch des Lukasevangeliums (1, 48) zu verwirklichen: „Der Herr hat angesehen die Niedrigkeit seiner Magd; siehe von nun an sollen mich seligpreisen alle Geschlechter!“

Die wenigen Grabdenkmäler, die wir an den benachbarten Pfeilern und Mauern heute noch angebracht sehen, sind bedeutungslos; sie stellen nur den kümmerlichen Ueberrest von zahlreichen größeren Epitaphien dar, die bis zur letzten großen Kirchenrestauration — auch nach Ausweis älterer Abbildungen der Südseite —

die Kirchenmauern meistenteils zierten. Etliche davon, alten Patrizierfamilien gewidmet, kamen nach St. Leonhard, wo sie heute ohne Schutzdach zu verwittern beginnen; zwei der bedeutungsvollsten, geschichtlich wenigstens, hat der pietätsvolle historische Sinn A. Pfitzers ins Innere der Kirche, in die heutige Taufkapelle schaffen lassen. Ganz verblichene Spuren von Wandgemälden an mehreren Pfeilerwänden, die wohl aus der Barockzeit stammen, sollen nach Gradmann von Händlern und Handwerkern herrühren, die ihre Buden an der Pfarrkirche angebaut hatten. Diese scheinen der Wiederherstellung nicht wert gewesen zu sein und sollen uns nicht länger abhalten, zum Haupteingang über die Südwestecke umzukehren.

III.
Das Innere des Gmünder Münsters.

Durch das Hauptportal im Westen treten wir in das Innere des Gotteshauses, dessen Westfassade mit ihrer feierlichen Einfachheit und monumentalen Größe die rechte Wegbereiterin bildet und nicht wie bei manch anderen Großmünstern durch die Fülle plastischen Beiwerks zu lange ablenkt. Der erste überwältigende Gesamteindruck kommt von dem Zauber harmonischer Raumverhältnisse, deren Wirkung man nur fühlen, deren Geheimnisse man nur schwer ergründen kann. Ein Säulenwald, schimmernd in den jungfräulichen Farben des warmen, weißen Gesteinstons, zieht sich durch die weiten Hallen des Langschiffs zum höher gelegenen Chor und endet mit dem letzten eingezogenen Säulenpaar im Dämmerlicht des fernen Hochchors. Den feierlich stimmenden Eindruck dieser ernsten, himmelwärtsragenden Säulen- und Spitzbogenarchitektur mildert der malerische Reiz der ständig wechselnden Durchblicke. Ob man vom stattlichen, auf schlanken Rundsäulen ruhenden Mittelschiff nach den gleich hohen, halb so breiten Seitenschiffen schaut oder ob von den farbensprühenden Chorfenstern Lichtstrahlen, von Säule zu Säule huschend, das Auge des Beschauers nach dem herrlichen Chorabschluß lenken, den der rings um den

Hochaltar sich ziehende Kapellenkranz bildet, immer erneuert sich der Zauber des Geheimnisvollen.

Durch keine massige Pfeilerreihe, durch keine darauflastende Hochschiffsmauer, durch keine Triumphbogenwand ist, heute wenigstens und zwar genau seit dem Jahre 1497, der Blick gehemmt; ungehindert kann er den Lauf der ganzen Mittelachse von 77 m Länge verfolgen, die bei sicheren Parlerbauten teils in einer Mittelsäule (Kolin), teils im Mittelpfeiler des Chors (Kuttenberg) zu enden pflegt. Von allen Seiten ist der Scheitel der reichverzierten Gewölbe in einer Höhe von 22 m sichtbar. Ob du den Standpunkt in der Mitte oder in den seitlichen Hallen des „Langmünsters“ wählst, allerorten öffnet sich deinem schweifenden Blick wie der Wildtaube auf den Waldwipfeln ein lockender Ruhepunkt. Wie die Möve im Felsgeklüft an fernen Meergestaden oder die Dohle in vergangenen Jahrzehnten auch an unseres alten Münsters baulichen und plastischen Schutzzieraten tausenderlei Nistgelegenheiten findet, so macht hier im Innern das suchende Auge unzählige Schlupfwinkel ausfindig, entdeckt wechselvollste Durchblicke, alle möglichen Beleuchtungseffekte und Lichtbrechungsformen. Solche bietet der Sternenhimmel des Netzgewölbes mit seinen vielen Ecken und ungezählten Winkeln, welche die Ueberschneidungen und Durchsteckungen oder der zehnfache Kapellenkranz in dem von den Seitenschiffen umzogenen Chor bilden. Worin liegt das Geheimnis der wundervollen Einheit, zu der Schiff und Chor trotz der zwei Jahrhunderte Zeitenspanne zwischen Grundsteinlegung und letzter Jocheinwölbung des Schiffs (ca. 1326—1521) zusammengewachsen sind?

Der Wohlklang solch harmonischen Raums beruht zum guten Teil auf einem teils instinktiv angewandten, teils exakt errechneten Kanon von „Tempelmaßen“, wie sie schon in der ägyptischen, assyrischen und jüdischen Kunst geahnt, im alten Griechenland immer mehr entwickelt und im romanischen und besonders im gotischen Baustil zu einem meisterhaften Bausystem ausgedacht worden sind.

Das Verhältnis des goldenen Schnitts, der Gebrauch bestimmter Grundzahlenverhältnisse für Höhe und Breite, Säulenabstand und Fenstermaße, Verhältnis von Haupt- und Nebenschiffen, Abmessungen all der vielen einzelnen Bauglieder, Grundmaße wie 3×4 (12) oder 5+8 (13) lassen sich an allen größeren gotischen Bauten nachweisen und auch an unserer Kirche als Ursache ihrer harmonischen Raumwirkung erkennen. Das Mittelschiff ist doppelt so breit als ein Seitenschiff, Höhe und Breite des ganzen Langhauses übereinstimmend (22 m), der Hochchor doppelt so lang als breit (22:11 m); die Kämpferhöhe der Chorgewölbe beträgt die Hälfte der ganzen Breite (einschließlich der Kapellen), die Höhe der Rundsäulen im Chor (14,7 m) nähert sich dem dreifachen der lichten Seitenschiffweiten. Weitere und genauere Abmessungen als sie Paulus, Gradmann und Dehio zu Gebote standen, werden auch am Gmünder Münsterbau noch viel mehr Akkorde dieser Harmonie der Zahlen hören lassen, eine ganze Melodie gotischer Baumaßverhältnisse, wie sie der junge Göthe in Straßburg am Bau Erwins von Steinbach mehr geahnt als berechnet hat: „Hier steht sein Werk, tretet hin und erkennet das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, reicher, deutscher Seele". So mahnte der vom Genius des gotischen Baumeisters ergriffene Dichterfürst 1773 in seiner Schrift von deutscher Baukunst, den Manen Erwins von Steinbach gewidmet. Später hat Göthe das Freiburger, auch das Gmünder Münster auf seinen Durchreisen gesehen, freilich ohne für die beiden letzteren Bauwerke nach seinen Italienfahrten, die mit der Verdrängung der Gotikbegeisterung durch den einseitigen Kult der Antike endeten, noch ein Wort der Bewunderung übrig zu haben.

Das Langhaus im Innern.

Das Langhaus zählt sieben von spätgotischen Netzgewölben überspannte Joche. Vierzehn hohe, im weißen Keupersandstein schimmernde Rundsäulen bilden die Gewölbestützen. Bis zur vorletzten Restauration um 1850 waren sie wie die von unten bis oben quadergefügten Wände

mit Farbe übertüncht, und ihre Neubemalung hinderte nur das Dazwischentreten des Hofmalers Anton von Gegenbaur aus Wangen i. A. Die Sockel der Säulen verdeckt der Plattenboden, der entsprechend dem mit der Zeit ums Schiff beträchtlich gewachsenen Niveau erhöht wurde. Vom Chorumgang erfahren wir durch Pfitzers Aufzeichnungen, daß einmal das Planum mit Flußsand zwei bis drei Fuß hoch aufgefüllt und die schön profilierten Sockel der Säulen im Sand vergraben wurden. Aus Anlaß der Turmfundamentgrabungen (1890) konnte man einige Proben der köstlichen Zieraten der verdeckten Säulenfüße feststellen und in ein paar Skizzen K. Mayers festhalten, hauptsächlich fein skulpierte Eckknollen und allerlei Profilierungen. Ein doppelter Blumenkranz bildet den Abschluß der Rundsäulen im Schiff und Chor, doch die 3 vordersten Pfeiler des linken Schiffs tragen nur einen einfachen Kranz; diese Abweichung mag wohl mit der Beschädigung und Restaurierung nach der Turmkatastrophe zusammenhängen, ebenso wie die merkwürdige Verdopplung der zwei letzten Langhaussäulen, die wegen der schwereren Last von einst und jetzt durch eine Halbsäule verstärkt wurden. Wie aus zwei Säulen „zusammengebacken" scheinen diese „Zwillingssäulen" starke Wacht zu halten an dem einst gefahrvollen Uebergang zwischen Schiff und Chor. Noch schlanker sind die Dienste an den Seitenwänden, kleine dünne Wandsäulchen, auf welche die Seitenschiffgewölbe ihre letzte Last stützen lassen, wie die mittlere Pfeilerreihe die der Mittel- und Seitenschiffgewölbe getragen hat. Abwechslung in der Gliederung der Seitenwände bringen Halbsäulen, die an Stärke den Hauptpfeilern nahe kommen; die vordersten sind wohl aus technischen Gründen im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bei Anlegung von Sakristei und Sebalduskapelle eingesetzt bei der Wiederherstellung bzw. völligen Neuerrichtung dieser beiden schwer beschädigten Bauteile. An der zweithintersten nördlichen Säule ist das Parlerzeichen, der Winkelhaken, angebracht wie außen an der Westfassade; im Innern ist dies bis jetzt die einzige Stelle, wo jenes entdeckt werden konnte (⅃).

Auf das heute gleich dem bestirnten Firmament herabschauende Sterngewölbe mußte nach allgemeiner Annahme, wenigstens aller Bausachverständigen, der herrliche Bau beinahe zwei Jahrhunderte nach der Grundsteinlegung warten; genau 140 Jahre nach Vollendung des Schiffs (1351) begann die Einwölbungsarbeit und zwar zuerst am Chor (1491). Lange hatten die majestätischen Rundpfeiler nur eine flache Holzdecke zu tragen, von welcher nach Bericht des Restaurators K. Mayer-Eßlingen gewaltige Balkenreste noch am alten Dachstuhl zu sehen waren. Die ältere Nachbarin unserer Hl. Kreuzkirche, die romanische St. Johannesbasilika, trägt solche Holzdecke noch oder vielmehr wieder; selbst größere gotische Bauten hatten noch länger als das Gmünder Münster auf die Einwölbung zu harren. Sie sollte die letzte Auswirkung des Höhendrangs der gotischen Seele vor Einbruch der Renaissance sein. Nur die Chorkapellen erhielten gleichzeitig mit ihrer Errichtung wie auch drei Portale die einfachen, wenig hohen und breiten Rippenkreuzgewölbe. Uebrigens sind wohl, wie die Gurtansätze zu beweisen scheinen, schon von den ersten Baumeistern einfache Rippenkreuzgewölbe geplant gewesen, wie sie in Vorhallen und Chorkapellen ausgeführt wurden und erhalten geblieben sind trotz der hundert Jahre später üblichen, viel reicheren Ausstattung der Decken. Diesem vielleicht häufig nicht beachteten baulichen und dem freilich unbewaffneten Augen teilweise entrückten plastischen Schmuck muß nicht am wenigsten deshalb einiges Augenmerk geschenkt werden, weil die späte Durchführung der Kirchengewölbe von so tragischen Folgen für den ganzen Bau bis zum heutigen Tag begleitet sein sollte. Außer der Datierung des Chorbeginns auf der Nordportalinschrift (17. Juli 1351) ist der Karfreitag (24. März) 1497 für die Baugeschichte des Münsters das wichtigste wie bestbezeugte Datum. Sämtliche Gewölbekappen im Langhaus, in dem Mittel- wie in den Seitenschiffen zeigen das merkwürdige, etwas unruhig wirkende System der Durchsteckungen; sie verlängern die Rippen über die Kreuzung, den Schnittpunkt

hinaus und vermehren so die ungezählten Netzarme, welche die Diagonalrippen bilden. Dazu trugen sie bis zur vorletzten Restauration blaubemalte Felder und in ihnen eine Milchstraße vergoldeter Sterne. Die Imitation des Sternenhimmels am hohen Kirchengewölbe soll die besondere Bewunderung Kaiser Karls V. bei seinem Gmünder Besuch (1532) gefunden haben.

Statt der im Chor viel zahlreicheren Schlußsteine ziert die gewölbte Decke noch eine Rundung, die beim Blick vom Dachstuhl aus natürlich beträchtlich größer erscheinen muß; sie dient zum Herablassen und Hinaufziehen von Bau- und anderem Material, und fand wohl auch am Himmelfahrtsfest Verwendung (vgl. Freiburger Münster). Die 1,70 m weite Oeffnung ziert ein am großen Rippenkranz vergoldetes Laubwerk. Zwei große Aufzugsräder im mächtigen Dachstuhl des Gmünder Münsters dienen diesem Zweck.

Renaissanceempore.

Von dem hohen, 1521 vollendeten Gewölbe und seinen weit älteren Stützen wenden wir den Blick rückwärts zur Eingangshalle im Innern, zur Westempore. Diese, wenige Jahrzehnte nach jenem erbaut (1551), öffnet zugleich der neuen, von Süden kommenden Kunstrichtung die Pforten des gotischen Münsters.

Die wenig jüngere Säulenhalle im Stil der Frührenaissance wird zur Trägerin einer der großartigsten Barockschöpfungen, der zweiten Empore mit dem gewaltigen Orgelgehäuse und dessen imposanten Unterbau. Von ihren 5 Arkaden öffnen sich die mittlere und die 2 äußersten in breiten Rundbogen, die 2. und 4. seitwärts in schmäleren Spitzbogen. Die Wölbung zeigt die gleichen spätgotischen Formen der Ueberschneidung und Durchsteckung der Rippen wie Langhausgewölbe, Schiffskapellen und nördliche Chorportalhalle. Ausgesprochenen Renaissancecharakter offenbart die ebenfalls in weißen Sandstein gehauene Balustrade; das Geländer bilden Docken, deren figürliche und ornamentale Zierat wechselt. An einem Steinpfeiler lesen wir die Jahreszahl 1552, dabei dasselbe Meisterzeichen wie am Rippenkreuz-

gewölbe im Erdgeschoß des Turms zu Lindach, OA. Gmünd. Einen Sockelpfeiler unter einer späteren hölzernen Tragfigur ziert ein Engelsköpfchen mit derselben Jahrzahl 1552 und oberhalb davon ein Gesellenzeichen wie am Gewölbe der Lindacher Kirche vom Jahr 1551. Das gleiche finden wir noch an zwei Steindocken der unteren Balustrade der Gmünder Orgel. Am Kapitäl einer Wandsäule hat sich „Michel seytz stett maister Knecht“ in spätgotischer Minuskelschrift, der Vorläuferin unserer deutschen Fraktur, verewigt, ob als Mitarbeiter, Stifter oder eher nur als müßiger Beter und wandkritzelnder Kirchenbesucher. Im Jahre 1604 scheint die untere Empore einer Restauration oder Reparatur unterzogen worden zu sein. Auf der Deckplatte der Emporenbrüstung und über dem Fuß der zweiten südlichen Gigantengestalt ist ein Meisterschild mit Steinmetzzeichen, dem Monogramm C V und der Jahrzahl 1604 eingehauen, indes stimmt das Zeichen nicht mit dem sonst vom Kirchenmeister Kaspar Vogt und seinem Sohn Friedrich überlieferten überein.

Schutzmantelfresko.

Durch Bauwerk und Kasten verdeckt ist ein Wandgemälde aus der Mitte oder dem Ende des 15. Jahrhunderts, das einst das innere Bogenfeld des Westportals schmückte. Das Mariae-Schutzmantelbild will in weit reicherer figürlicher Ausstattung denselben Gedanken zum Ausdruck bringen wie die steinerne Statue am Südostportal. Maria im symbolischen Aehrenkleid breitet den von 2 Engeln gehaltenen Mantel aus, unter dem Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände vor den Rachepfeilen Gottes Schutz suchen. Wie am Bogenfeld des südlichen Chorportals halten zu beiden Seiten 2 verschiedene Geister Wacht, links (vom Beschauer aus) ein Engel des Lichts, rechts der Geist der Finsternis, der Höllendrachen. 2 weitere Engel schweben über dem Haupt Mariens mit einer Krone, ein Zug, der ähnlich an der Außenseite des Westportals in Stein gehauen ist. In den Zwickeln des Bogens sind im Brustbild Gott Vater und Sohn gemalt, welche Pfeile des Zornes

auf die Erde senden und von links und rechts her je ein Schwert über dem Scheitel des Spitzbogens kreuzen. Dort auf der Schwerter Spitze schwebt die Taube des hl. Geistes. Die ganze Szene flankieren an den Portalgewänden 2 Engel mit verschiedenen Abzeichen in den Händen (Buch, Harfe, Schriftrolle, Kelch, s. Abbildung nach C. Fischers Zeichnung in meinem Hl. Kreuzbuch Nr. 62 S. 141).

Orgelempore.

Ueber der steinernen Renaissanceempore ist nach fast anderthalb Jahrhunderten eine weit imposantere zweite in Holz errichtet worden als Trägerin für Orgel und Sängerbühne. Diese obere Empore stützen 8 in Eichenholz geschnitzte Giganten am Außenrand (4 für das Mittelschiff, je 2 für die Seitenschiffe) und 1 im Mittelgang. Die über 2 m hohen, trotzigen, kraftstrotzenden Gesellen in phantastischer Kleidung und derber Körpergestaltung schauen an den Ecken einwärts, in der Mitte (3) vorwärts, in einem rechten Winkel gedreht. Die schwere Last, die sie zu tragen haben, drückt sie in knieende Stellung. Engel in Büstenform am Geländer scheinen sie unterstützen zu wollen.

Ebenfalls die ganze Ausdehnung der 3 Schiffe nimmt die darauf gestützte obere Empore ein. Zierliche, holzgeschnitzte Docken bilden das etwas geschweifte Geländer, in dessen Mitte ein Engel in Halbfigur aufgelegt ist. Paul Prescher in Nördlingen hat im Jahre 1688 die Orgel gebaut, für die ein außergewöhnlich reiches Gehäuse (wohl gleichzeitig?) erstellt wurde. Das neuere Orgelwerk, von Walker in Ludwigsburg geliefert, zählt 30 Register. Hinter dem einfachen Orgelkasten baut sich wie ein kolossaler Barockaltar das kunstvolle Gehäuse auf, in das die Orgelpfeifen in architektonischem Aufbau eingestellt sind. Säulen und Pfeiler mit wechselndem Laubwerk überzogen, tragen das reichverkröpfte Gebälk. Das Ganze überragt ein in der Mitte durchbrochener Giebel, dessen Spitze an das Gewölbe reicht. David mit der Harfe, überlebensgroß, nimmt die Mitte des Gehäuses ein, zu beiden Seiten schweben Engel, mit

Cello ausgestattet. In allen nur erdenklichen, kühnsten Positionen sind auf dem Gebälk größere Engelfiguren verteilt, die musizieren oder singen. Dazu kommt eine Menge von kleineren Engeln, Putten in Hoch- und Flachrelief. Akanthusblätter, Blumen- und Fruchtgehänge, figürliche und ornamentale Dekorationen aller Art überziehen den ganzen Aufbau und alle seine einzelnen Glieder. An den Flügeln des Gehäuses sehen wir 2 große Wappen, die der Stadt (Einhorn) und dem Reich (Adler) gewidmet sind, lebensvolle Freifiguren; ebenso sind auf beide Seiten verteilt je 3 Reliefmedaillons mit den Wappen von Bürgermeistern und Ratsmitgliedern, unter denen das bewunderungswürdige Orgelwerk errichtet wurde. Nach Schild und Namenszügen und Vergleich mit den Aemterlisten sind es links: Bürgermeister Joh. Michael Storr (1694—1708); Kirchenpfleger S. Holzwarth und A. Stahl; rechts: Bürgermeister Michael Eisele (1684—1688); Oberstättmeister L. Dumma; Buchhalter Jehlin.

Daß bei dem gewaltigen Umfang dieses Orgelwerks nicht alle Einzelheiten gleich sorgfältig und mustergiltig ausgearbeitet sind, ist bei einem solchen, auf mehrere Hände verteilten Massenauftrag kaum zu verwundern. Weitaus die meisten der zahlreichen Lindenholzschnitzereien des Gehäuses verraten aber nach Entwurf oder Ausführung eine Meisterhand, die nur einem ganz großen Barockkünstler zu eigen sein konnte.

Der einzige, sicher überlieferte Meistername, Paul Prescher von Nördlingen, bezeichnet nur den Verfertiger der Orgel. Kein Meisterzeichen, keine Namensinitiale oder Jahrzahl ist bis jetzt trotz früherer Nachforschungen am Bauwerk oder an einer der massenhaften Skulpturarbeiten entdeckt worden. Späte Ueberlieferung in Dominikus Deblers Chronik an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts weiß von dem sog. „Schifter“, der ein großer Künstler, aber bei all seiner Kunst „ein liederlicher Geselle gewesen“, zu erzählen und bezieht auf ihn ein unter Kaiser Karl V. und Bürgermeister Johann Rauchbein vorgefallenes Erlebnis zu Augsburg. Erstere Eigenschaft, nicht letztgenannte

Zeitangabe trifft allerdings auf den 1645 in Gmünd geborenen, großen Elfenbeinschnitzer Johann Michael Maucher zu. Vergleiche mit seinen signierten Werken, worunter neben vielen profanen (Stoffe aus der heidnischen Mythologie) auch etliche kirchliche Arbeiten sich befinden, machen es höchst wahrscheinlich, daß Johann Michael Maucher und sein Bruder Christoph die Hauptschöpfer des Orgelgehäuses sind. Vielleicht war auch der 1727 in Gmünd gestorbene Bildhauer Sebastian Schmied als Gehilfe der Gebrüder Maucher beteiligt, der sog. „Schiffterbaste“ (d. i. Sebastian der Elfenbeinschnitzer, besonders für Gewehrläufe), von dessen Namen und Schaffen in der „fürstlichen Kunst“ der Elfenbeinplastik ich eine beachtenswerte urkundliche Spur in einem Klosterprotokollbuch vom Anfang des 18. Jahrhunderts nachweisen konnte.

Den künstlerischen Reiz dieser vermutlich Maucherschen Bildhauerarbeit, die zu den bedeutendsten Denkmälern des schwäbischen Barocks gehört, vermehren die wechselnden Durchblicke und lauschigen Winkel zwischen Säulen, Balustraden, Fenstern und Giganten (besonders gut die Neffsche Aufnahme in meinem größeren Werk von 1925, Abbildung Nr. 88), die gedämpften, verstohlenen Lichtstrahlen aus den 3 maßwerkgezierten Rosetten der Westfassade. Dazu kommt der merkwürdige, einheitliche Zusammenhang von Gotik, Renaissance und Barock im stufenweisen Aufbau und nicht am wenigsten auch der wirkungsvolle Gegensatz zwischen dem dunklen Holzton der Orgelempore und dem weißen Schimmer des Gesteins ringsum an Mauern, Säulen und an der Empore unterhalb.

Mehrdeutig ist die chronologische Inschrift am inneren Westgiebel: „77 jar“. Ob sie 1377 oder 1477 zu ergänzen ist? jedenfalls kann sie nach Paulus-Gradmann kaum als Baudatum, als Dauer der Bauzeit gelten, eher als Jahr einer Wiederherstellungsarbeit. An die alte Reichsstadtherrlichkeit erinnerten einst 2 Wappen in den Ecken der unteren Empore: Einhorn und Adler, Stadt- und Reichswappen. Im untersten Arkadengang haben an den Seitenwänden vor wenigen Jahren 2 große

Statuen Aufstellung erhalten: rechts vom Eingang durchs Westportal die große Herzjesu-Statue im armseligen, modernen Tonguß und links eine alte Kolossalfigur der M a d o n n a in Lindenholz, das Jesuskind auf dem Arm, den Mond zu Füßen. Sie ist wohl aus einer der säkularisierten Klosterkirchen in die Gärten von Kraus und Graf, dann in die Franziskanerkirche und schließlich in die Vorhalle des Münsters gewandert.

Kirchenfenstergemälde.

Die lange Flucht der L a n g h a u s m a u e r n gliedern neben Diensten und Halbsäulen hauptsächlich die bis fast zur Gewölbehöhe reichenden F e n s t e r, die mit einer Ausnahme erst seit der vorletzten Restauration Glasgemälde schmücken. Sie sind freilich mehr „a u f Glas statt m i t Glas“ gemalt in einer Zeit des Tiefstands dieses Zweigs der Kirchenkunst und zwar im Ausland hergestellt von der Firma F. N i c o l a s in Roermond (Holland). Der Zyklus der freudenreichen, schmerzhaften und glorreichen Geheimnisse des Lebens Jesu beginnt im rechten Seitenschiff, näherhin, da das erste hinterste Fenster auf beiden Seiten unbemalt geblieben ist, beim zweiten, das Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Darstellung und Tempelgang Jesu darstellt (Stiftung der Frau B. Vausch geb. Reiser); das dritte ist dem 25jährigen Bischofsjubiläum K. J. v. Hefeles 1883 gewidmet, mit Bildern von Heiligen und dem Porträt des greisen Rottenburger Bischofs; das vierte zeigt Christus am Kreuz; das fünfte, das zweite fortsetzend, 5 Passionsszenen, Oelberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung Christi (Werkmeister Kuchersche Stiftung) und das sechste Auferstehung, Himmelfahrt, Geistessendung, Aufnahme und Krönung Mariae im Himmel (Deblersche Stiftung 1885).

Von den 5 bemalten Fenstern des linken Seitenschiffs stellen das 2., 3. und 5. verschiedene Heiligengestalten dar, die z. T. in Beziehung zu den Stiftern standen (3. Nascholdsche Stiftung: 14. Nothelfer); das 4. ist dem Jubiläum Leos XIII. (1887) geweiht. Das letzte, nur zweiteilige Fenster, eingeengt durch Treppenturm

und Sebalduskapelle, widmete der verdienstvolle Erforscher der Kunst- und Kirchengeschichte Gmünds, Stadtpfarrer Anton Pfitzer, der Erinnerung an die kurze Stiftskirchenzeit von Hl. Kreuz; wir sehen die 10 Wappen der damaligen Stiftskanoniker und unten die köstliche Geschichte von der W u n d e r t u l p e mit ihren 10 auf die damalige Stiftsgeistlichkeit angewandten Schößlingen.

Der Höhe nach verkürzt sind 2 Fenster durch das südliche und nördliche L a n g h a u s p o r t a l. In den inneren B o g e n f e l d e r n zeigen sie wenig bedeutende Spätrenaissancekunst. Merkwürdig ist der Schmuck des Südportals, wo Malerei und Relief gemischt ist. Im unteren Teil des Mittelfelds sehen wir die 12 Apostel um das leere Grab Mariae versammelt; die Reliefplastik erinnert noch an spätgotische Art. Oberhalb ist die Aufnahme Mariens in den Himmel gemalt, in den Zwickeln der Nische je ein Engel. Unten ist die 14köpfige Familie des Stifters auf beide Seiten verteilt. Von der Inschrift ist nur eine Hälfte ausgefüllt mit dem Todesdatum des „Johann M ö ß l a n g“ (gest. 1605: es ist die bekannte Patrizierfamilie M ö ß n a n g). Im Bogenfeld des gegenüberliegenden Portals ist der hl. Josef und das Jesuskind mit reich belebtem Hintergrund ziemlich gewandt gemalt zur Erinnerung an den 1598 gestorbenen Benedikt F ä r b e r.

Seit kurzem flankieren die barockverzierten K i r c h e n t ü r e n im Innern mehrere zum Schutz vor völliger Verwitterung hier aufgestellte S t a t u e n der Torhallenwände. Der treffliche Gedanke des Münsterbaumeisters O. Schulz-Nürnberg kommt auch der Belebung der inneren Kirchenwände zu gute, zumal die 22 Säulen jedes figürlichen Schmuckes heute entbehren und wohl auch früher entbehrt haben; nur literarische Spuren von früherer Bemalung der Säulen haben sich jüngst finden lassen.

Weitere Ausstattung des Langhausinnern.

Den größeren Teil des Schiffs füllen die K i r c h e n b ä n k e, deren Wangen Barockornamente tragen; die vordersten Reihen zieren an der Brüstung außen auf-

gelegte Schnitzereien: Wappen, Rankenwerk, Fruchtgehänge; diese sind teilweise dem Stil der Ornamente am Orgelgehäuse nahe verwandt. Spätere Jahreszahlen (1772, 1796) rühren jedenfalls von Erneuerungsarbeiten her (s. Abb. bei Naegele, Hl. Kreuzkirche, Nr. 89, S. 238). Die Kanzel, an eine Rundsäule des linken Seitenschiffs angelehnt, setzt sich aus verschiedenartigen Bestandteilen zusammen. Der Träger der Kanzelbrüstung, der (nicht überlebensgroße) Gigant ist sicher ein Zeit- und Werkstattgenosse der größeren Emporefiguren. Die polygone Brüstung ist Renaissancearbeit; einfache Masereinlagen, 1551 datiert, stimmen in der Art der architektonischen Zierat wie im Zeichen A D mit dem gleichzeitigen Chorgestühl überein. Der einfache, fast nüchterne Schalldeckel schließt mit Pelikanbild ab; er sollte, wie ein alter Stahlstich von Marggraff-Abboth in Leipzig zeigt, um 1850 durch eine hohe, durchbrochene Holzpyramide im Stil der Neugotik ersetzt werden, was aber nicht zur Ausführung kam.

Im Mittelgang neben der Kanzel ist ein Grabstein eingelassen, der immer noch fälschlich als Grabstätte des in Gmünd 1368 verstorbenen, resignierten Bischofs von Augsburg, Heinrich von Schöneck, angesehen und erklärt wird. Die Tatsache, daß der Bischof, der nach seiner Absetzung bzw. Abdankung wegen seines Eintretens für Kaiser Ludwig den Bayer in Gmünd seine letzten Lebensjahre zubrachte und in der neuerbauten Hl. Kreuzkirche begraben wurde gleich Hunderten vorher und nachher, steht fest. Aber das immer wieder angeführte Epitaph gehört nach Form und Inschrift, wie trotz des Abgetretenseins noch deutlich zu sehen ist, einer viel späteren Zeit, Kunstform und vor allem ausdrücklich einer ganz anderen Person, einer 4 Jahrhunderte später lebenden Gmünder Familie an; nach einzelnen lateinischen Worten und der Ornamentik war das Doppelgrab bestimmt für ein Ehepaar der Rokokozeit. Im ältesten Anniversar ist das „Bischofsgrab als man abhin geht ad dextram" als Wegweiser für das spätere Grab der Gulen erwähnt. Keine der vielen erhaltenen Stiftungsurkunden gedenkt seines Namens,

weshalb er kaum als Wohltäter oder gar als „Gründer" der Hl. Kreuzkirche in Betracht kommen kann. Beim Eingang zu dem heute größtenteils ungangbaren Wendeltreppenhäuschen sind 3 kleine Renaissancegrabsteine ohne künstlerischen Wert eingelassen, teilweise ist Schrift und Relief verdorben. Sie stammen aus den Jahren 1563, 1644 und 1655 (Matthäus Rauscher mit Familie vor dem Gekreuzigten).

Den Abschluß des mächtigen Langhauses bezeichnet im Innern nicht nur die dreimalige Erhöhung des Plattenbodens (zuerst um eine Stufe (im letzten Joch des Schiffs), dann um 3 (im Vorchor) und schließlich noch einmal im Hochchor um 4 Stufen), sondern auch die Form der letzten Schiffspfeiler, eine Art Doppel- oder Zwillingssäulen, und besonders die nach außen ganz wenig vortretenden, nur von innen zugänglichen Kapellen zur Linken und Rechten. Zwischen den um etwa $1^{1}/_{2}$ Meter verlängerten Strebepfeilern ist (jedenfalls in dieser Art nicht vom ersten Anfang an) die Sebalduskapelle am Ende des linken Seitenschiffs und rechts gegenüber die Sakristei eingebaut, beide mit außerordentlichem Aufwand an künstlerischer Zier jeder Art.

Sebalduskapelle.

Durch den öfter erwähnten Einsturz der 2 Osttürme in der Karfreitagnacht (24. März) 1497 sind gerade diese beiden Bauteile an der Stelle der heutigen Sakristei und der Taufkapelle schwer beschädigt worden und forderten dringend eine Wiederherstellung. Deren Kosten mußten hauptsächlich durch Kollekten, Ablaßausschreibungen und Stiftungen zur „Förderung des schweren Baus" (Testament der Dorothea von Rechberg geb. von Rammingen 1510) bestritten werden. Nach dem Bericht des Nürnbergers Sebald Schreyer regnete es noch im Jahr 1505 zum Dach des Münsters unterhalb des Nordostportals herein, das ebenfalls stark mitgenommen war. So kam sein wohltätiger Sinn auf den Gedanken, der Kirchennot gerade hier abzuhelfen und in dem der baulichen Hilfe besonders bedürftigen Raum ohne Dach und Fenster eine Kapelle zu Ehren seines geliebten Nürn-

berger Stadtheiligen St. Sebald zu errichten. Die bis ins genaueste detaillierten Aufzeichnungen des Kirchenmeisters an der Sebalduskirche geben uns ein selten ermöglichtes Bild der hochherzigen Stiftungen, die ein Nürnberger Bürger für das Gmünder Münster am Anfang des 16. Jahrhunderts gemacht hat. Bald nach seiner Flucht nach Gmünd, die durch den Ausbruch der Pest in Nürnberg im Sommer 1505 veranlaßt war, wurde der Beschluß des edlen Stifters nach Vereinbarung mit dem Pfarrer Appenseß und dem Rat der Stadt zur Ausführung gebracht, und am 2. Juni 1507 konnte die im Rohbau fertige Kapelle (Maße: 10,29 m hoch, 6,40 m breit) durch den Weihbischof von Augsburg, Heinrich Naegel(e)in, früher Pfarrer an der Kirche U. L. Frau zu Gmünd, die Weihe erhalten. Saubere, solide Hausteine kleiden die Mauern. Das Rippenkreuzgewölbe zeigt als Schlußstein das Wappen des Stifters (Mohrin), den „Schreyerschilt in Erz"; in Nürnberg gegossen nach Schreyers Bericht stammt er höchst wahrscheinlich aus der Werkstatt seines Freundes Peter Vischer. Ueber dem Scheitel des Bogens, der sich über dem Eingang wölbt, ist das Einhorn eingehauen.

Im Jahre 1506 wurde durch den Gmünder Glasermeister Dietrich Beringer das große breite Fenster eingesetzt (nicht hergestellt!), wozu Glas aus Venedig verwendet ward. Das Fenstergemälde, das zu Nürnberg, vermutlich bei Veit Hirsvogel (1461—1525), bestellt wurde, ist, soweit ursprünglich im Hauptstück erhalten, ein Meisterwerk der spätmittelalterlichen Glasmalerei, der einzige Vertreter dieser alten Kunst im großen Gotteshaus. Wir sehen im Mittelstück „Maria in der Sunnen", neben ihr St. Sebald, den Nürnberger Heiligen; zu ihren Füßen knieen der Stifter und seine Gattin Margret geb. Kammermeister (nachweisbar keine Gmünderin!) mit ihren Wappen. Darunter hält ein Engel das Wappen des Stifters der Reparaturkosten, des Mohrenwirts Franz Josef Eisele († 1870) bzw. seiner Töchter Katharina und Johanna. Die sachkundige Wiederherstellung der untersten und obersten Fensterzierat (im Maßwerk Blumen, Wappen u. a.) besorgte die Hofglasmalereianstalt F. X. Zettler in München (1880). Selbst an das Gitter oder Netz aus Kupferdraht für das kostbare Fenster, das noch heute im alten, unnachahmlichen Silberweiß strahlt, hat der Stifter gedacht (zum Schutz „außen gegen den Wetter").

Von all der vielen weiteren Zierat, die der fromme Nürnberger Patrizier für Altar und Kapelle gestiftet und sorgsam aufgezeichnet hat, stets mit Kostenangabe, häufig, leider nicht immer mit Auskunft über die Meister, ist an Ort und Stelle nichts mehr erhalten. Nur das größte Kleinod, der Sebaldusaltar aus Dürers Werkstatt, ist glücklich von der Zeiten Unbill verschont geblieben, mußte aber, an den Flügeln beschnitten, in die zweite südliche Chorkapelle wandern, die weiter unten (s. S. 86 ff.) beschrieben werden soll. Erwähnt sind im „Schreyerkodex" als weitere Ausstattungsgegenstände der Sebalduskapelle: Holzbild und Pergamentbild des hl. Sebald, liturgische Bücher, neben Meß- und Brevierbuch auch eine Legende des Heiligen mit seinem Bild, eine Dichtung von Konrad Celtes; Altardecken, Fastentücher (zur Verdeckung der Bilder in der 40tägigen Fastenzeit), Meßgewänder, Leuchter, Reliquienschrein, Ablaß- und Weiheurkunde, Gestühl (1508) und als Abschluß 1509 noch ein Eisengitter, alles Nürnberger Arbeiten.

Der Altar der hl. Sippe in der Taufkapelle.

Mangel an geschichtlichem Sinn und an Pietät gegenüber Ahnenstiftungen hat an die Stelle des hieher bestimmten, verbannten Sebaldusaltars ein anderes, allerdings nicht unwertes Altarwerk wandern lassen. Der sog. Stammbaum- oder Sippenaltar in der heutigen Taufkapelle stand früher nach einer Anniversarnotiz, die ich in meinem größeren Hl. Kreuzkirchenwerk mitgeteilt habe, an einer Säule gegenüber und hat nach Pfitzers Meinung nie als Hochaltar gedient. Vermutlich hat jener wie sein Vorgänger bei der Wanderung in eine der schmalen Chorkapellen oder zuletzt bei der um 1850 erfolgten Hieherversetzung die Flügel (mit Malereien vermutlich versehen) sich stutzen lassen müssen.

Das bedeutendste Werk der Gmünder Holzplastik zeigt im Aufbau, „dem Gespreng", noch ganz die Formen der Spätgotik und wird nicht lange vor der 1525 angeführten Patroziniumsfeier des Altars der „Familie der hl. Anna in der Nähe des Sebaldusheiligtums" entstanden sein. Die überaus reiche Plastik des Schreins und Aufsatzes verbindet zu einem inhaltlich und künstlerisch einheitlichen Ganzen Geschichte und Lehre aus Altem und Neuem Testament, die Wurzel Jesse mit der Sippendarstellung, irdische und himmlische Abstammung Christi, Geburt und Tod des Welterlösers. Die Komposition für solch reichen Gedankeninhalt mußte dem entwerfenden und ausführenden Künstler nicht geringe Schwierigkeiten machen.

In der Nische über dem Altartisch (Mensa) sehen wir Jesse (Isai), den Stammvater des Davidischen Geschlechts und damit Ahnherrn Christi, ausgestreckt wie in tiefem Schlafe ruhen. Aus seiner Brust wächst ein Wurzelstamm nach zwei Seiten, nach des Propheten Isaias (11, 1) Wort: „Ein Reis wird hervorgehen aus der Wurzel Jesse." Von ihm gehen in organischem Wachstum, was hier wohl infolge von Restaurationen nicht mehr so deutlich wie an anderen Wurzel Jesse-Darstellungen zu erkennen ist, Aeste und Zweige aus, verbreiten sich um die Altarnische und vereinigen sich schließlich im Aufsatz. Als solche aus der Wurzel Jesse sprossende Zweige sind die Gestalten in der Hohlkehle und in den Seitennischen aufzufassen, Brustbilder, die aus Blumenkelchen und Knospenblättern emporwachsen. Je 6 Büsten, von links und rechts unten ansteigend und im Scheitelpunkt des Bogens sich treffend, füllen die Hohlkehle, je 2 Gestalten flankieren dieselben im Rankenwerk des seitlichen Gesprengs. Es sind Halbfiguren in der malerischen, zum Teil phantastisch abwechselnden Tracht des Orients, königliche und nichtgekrönte Ahnen, wie sie der Stammbaum oder vielmehr, genealogisch richtiger gesagt, die aufsteigende Ahnenreihe des Erlösers in den beiden Evangelien von Matthäus (1, 1 ff.) und Lukas (3, 23 ff.) darstellen. Dieses führt sie in 74 Geschlechtern bis Adam zurück, jenes in 51 von Abraham aufwärts. Unter den

mit Kronen ausgestatteten Männern können wir, nach den mit Inschriften versehenen Figuren anderer Ahnendarstellungen, Könige wie David, Salomon, Roboam, Abdias, Asa, Josaphat, Joram, Ozias, Joatham, Achaz, Ezechias und Manasse denken. So sehen wir auf der gemalten Ahnentafel der Predella im Altar zu Wippingen OA. Blaubeuren 12 Könige von David bis Manasse abgebildet. Neben Gewand und Gesichtszügen ist auch bei einzelnen Büsten die Sprache der Handbewegungen zu beachten, besonders bei dem untersten Mann in der rechten Seitennische. In reicher ausgestatteten Ahnentafeln Christi werden bisweilen Propheten als Hinweiser auf Gottes Verheißungen und ihre Erfüllung in Christus, nicht etwa als Stammväter beigegeben. So könnten die beiden unteren Gestalten der Außenseite Propheten darstellen. Die obere Reihe umfaßt gekrönte Häupter.

Die höchste und letzte Blüte des Baumes, die köstlichste, langersehnte Frucht der Verheißung bilden Jesus und seine Mutter Maria sowie deren nächste männliche und weibliche Vorfahren und Verwandten, die sog. hl. Sippe. Ihnen ist in unserem Altarwerk, wie meist üblich, die Hauptstelle eingeräumt, der Schrein oder die Hauptnische bei Flügelaltären. Auf Bänken sitzen 3 Gruppen von Frauen. Die mittlere bedeutet unbestreitbar die am Ende des Mittelalters überaus beliebte Gruppe „St. Anna selbdritt": Anna, die Mutter Jesu und zwischen beiden Frauen das Jesuskind, das hier auf dem Schoß von Mutter und Großmutter spielt, angelockt durch den von Anna gehaltenen Apfel, ein anmutiges Familienidyll. Lebenswahrer, trotz mancher etwas ausdrucksloser, kühler Unbeholfenheit ist jedenfalls das eine Gmünder St. Anna-Selbdrittbild als die vielen anderen spätgotischen und barocken Statuen, die zwischen Mutter und Kind auf oder an dem Arm von St. Anna einen kaum nennenswerten Altersunterschied in Erscheinung treten lassen. Ich erinnere vergleichshalber an die Figuren im Annaaltar im Chorumgang des Münsters, in der Herrgottsruhkapelle und der Salvatorkrypta, sowie in meiner eigenen Sammlung.

Die beiden unsere Mittelgruppe flankierenden Frauengestalten, jede mit einem Kind auf ihrem Schoß, pflegt man seit ihrer erstmaligen Deutung durch Pfitzer als Sara mit Isak und Betsabe mit Salomon zu bezeichnen. Diese spezifisch Gmünderische Auslegung kann vor der Unmenge von Zeugnissen aus literarischer und künstlerischer Ueberlieferung unmöglich standhalten, ganz abgesehen davon, daß in einem Jessestammbaum kein Abraham bzw. Isak soviele Jahrhunderte rückwärts Platz hat, und muß endlich aus der Literatur verschwinden, wie noch manches andere Unhaltbare von oft kurzfristiger „Gmünder Tradition". Jede Ikonographie zeigt an ungezählten Beispielen in Bild und Schrift, daß zum „Stammbaum Christi", zur „hl. Sippe", die auch im Evangelium genannten „Verwandten des Herrn" gehören, Maria Salome und Maria Jakobi, die Mütter von Jüngern Christi, aber auch wie in jede Stammtafel einst und jetzt die Ehemänner. Namen und Geschlecht, Vorfahren und Nachkommen weiß aus den wenigen Andeutungen der evangelischen Berichte die neugierige, wissensstolze Legende zu nennen, deren phantasievoll ausgestaltende, Dichtung und Wahrheit mischende Arbeit in den sog. Apokryphen, in den von der Kirche verworfenen unechten Evangelien und Apostelgeschichten, schon früh einsetzt und im 15. Jahrhundert besonderes Interesse und allzu gläubige Aufnahme gefunden hat. Darnach soll Anna dreimal vermählt gewesen sein: mit Joachim, dem Vater Mariens, mit Salomas, dem Vater der Maria Salome (Salomae = des Salomas — wobei manchmal Tochter oder Gattin bzw. Vater und Gatte verwechselt werden) und mit Alphäus oder Cleophas, dem Vater der ebenfalls biblischen Maria Cleophae (bisweilen erscheint auch Alphäus als Schwiegersohn des Cleophas). Letzterer Frauen Kinder werden teils in einem einzigen Vertreter, teils vollzählig auf sog. Sippenbildern und in Sippenaltären dargestellt.

Die Gatten der hl. Frauen erhalten ihre Plätze teils im Hauptbild, teils öfter auf den Seitenflügeln in Reliefbild oder Malerei, teils weniger oft rückwärts, auf der Hinterseite der Banklehne oder auf einer noch höheren Brüstung. Sie werden also meist hinter oder über ihren Frauen und Kindern postiert. So erklären sich mit evidenter Sicherheit aus jahrhundertealter Tradition, die zudem noch durch häufige Namensunterschriften auf Sockeln, Schriftbändern und Heiligenscheinen von Sippenbildern ihre zweifellose Auslegung erfährt, sowohl die Nebenfiguren des Gmünder Annaschreins als auch die eigenartige Viermännergruppe, welche von der Schreingalerie herunterschaut. So gewiß erstere die 4 Frauen der hl. Sippe mit ihren gottbegnadeten Kindern darstellen, so gewiß haben wir in letzteren deren 4 Gatten zu sehen, nach Alter und Würde rangiert: 1. Joachim, Gemahl der hl. Anna und Vater Mariae; 2. Josef, „Mann Mariae", wie es im Stammbaum des Matthäusevangeliums heißt; 3. Salomas und 4. Cleophas (oder Alphäus), die Väter (bzw. Gatten) der beiden Marien, der Mütter der „Brüder des Herrn". Maria Cleophae, Tochter des Cleophas, gebar nach der Hauptversion der Legende ihrem Manne Alphäus unter vier Kindern die Apostel Jakobus den Jüngern und Judas Thaddäus; Maria Salome, die Tochter des Salomas, schenkte in ihrer Ehe mit Zebedäus den Aposteln Jakobus dem Aeltern und Johannes dem Evangelisten das Leben.

Vollends jeden Zweifel beseitigt, um hier nur der inhaltlichen Fragen wegen unter den Hunderten Sippenbildern dieses eine, uns Gmünder doppelt interessierende, urkundlich gesicherte Baldungwerk anzuführen, ein Vergleich, den wir zwischen dem Gmünder Sippenaltar und dem von Hans Baldung nachweisbar entworfenen S. Annafenster im Freiburger Münster erstmals angestellt haben. Auf diesem, unserem Altar annähernd gleichzeitigen Glasgemälde sehen wir die vier Männer der hl. Frauen in ähnlicher Stellung und jede Person aus beiden Gruppen mit ihrem Namen auf den Heiligenscheinen versehen (vgl. die doppelseitige Abbildung des hochbedeutsamen Baldungfensters in meinem großen Hl. Kreuzbuch, Tafel 2, S. 196 mit den deutlich lesbaren Namensinschriften). Auf eine wirkliche Empore oder Galerie versetzt auf dem Torgauer Altar (1509, im Frankfurter Städelschen Institut) Lukas Kranach drei

Ehemänner als Zuschauer des Spiels von Großmutter, Mutter und Kind; unten sehen wir auf der Steinbank davor den schlummernden hl. Josef und 2 Männer in disputierender Haltung ähnlich unserer Gruppe.

Bewunderungswürdig erscheint, besonders bei schärferer Betrachtung mit bewaffnetem Auge, die Verschiedenheit der Charakteristik, die wir am Gmünder Sippenaltar nach Geschlecht, Gewandung, Gesichtsausdruck, Kopfhaltung wie Kopfbedeckung, nach Bewegung und Altersstufe durchgeführt sehen. Meisterhaft ist auch das Beiwerk, in das die 4 Männer hineinkomponiert sind: geschweifte Bogen und Fialen lösen das einfache Rankenwerk der Seitennischen und das überaus reiche Astwerk des Baldachins der Altarnische ab, in dem sich geschweifte und fialengezierte Spitzbogen kreuzen wie am Sakristeitor.

Nicht weniger reich ist der Altaraufsatz gegliedert, in dem sich sowohl die Formen- wie die Ideenwelt der Altarnische und deren Umgebung bis zum Scheitel des Gewölbes fortsetzt. Im unteren Teil des Aufsatzes sehen wir Christus am Kreuz, umgeben von 3 Reihen von Gestalten übereinander, jedenfalls Ahnen Jesu. Ebenso füllen die Seitennischen des Gesprengs je 2 Paare, wohl ebenfalls Vorfahren Christi, ältere und jüngere Gestalten mit wechselnder Tracht. Zuoberst thront Gott Vater zwischen 2 Heiligen, die wegen der überreichen Verästelung des gotischen Altaraufbaus weder mit bloßem noch mit bewaffnetem Auge sicher gedeutet werden können (wohl 2 Engel).

Mit seinen 40 Figuren, die vielleicht nicht die volle ursprüngliche Zahl darstellen, gehört der Gmünder Sippenaltar zu den reichsten Schöpfungen der Altarplastik an der Wende der Gotik zur Renaissance. Seiner Herkunft nach dürfte er eher das Werk eines einheimischen, schwäbischen Meisters sein. Nürnberger Herkunft glaubte Pfitzer (1892) wie beim Sebaldusaltar annehmen zu müssen. Indes überwiegen die zahlreichen, inhaltlichen und formalen Unterschiede weitaus die wenigen Aehnlichkeiten, die sich dem verdienten Stadtpfarrer aus einem zufällig veranlaßten Vergleich mit dem Volkamerfenster im Chor der St. Lorenzkirche ergaben. Die auffallende Komposition und Gruppierung der hl. Sippe, die in solcher Art selten begegnet, erinnert stark an das St. Annafenster im sog. Alexanderchörlein des Freiburger Münsters, das im Jahr 1515 von den Gewerken der St. Annengrube in Todtnau im badischen Schwarzwald gestiftet wurde. Nach dem Zahlungsausweis der Freiburger „Münsterfabrik“ hat „die visierung zu sant Anna venster“ Hans Baldung-Grien um 13 Schilling geliefert; auf einem Holzschnitt hat derselbe Meister eine kleinere Sippendarstellung mit ähnlicher Gruppierung gewählt. Noch deutlicher als auf dem Holzschnitt sehen wir im Fensterglasgemälde die Aufstellung der Männer hinter und über der Bank mit den hl. Frauen. Beide Vergleichsbilder sind in meinem großen Hl. Kreuzkirchenwerk (Nr. 76 und Tfl. 2) wiedergegeben, wo ich unter Zustimmung namhafter Forscher die nicht zu sehr gewagte Vermutung aussprach, der aus Gmünd gebürtige Maler Hans Baldung habe auch für das Altarwerk seiner Heimat die Skizze, „visierung“ geliefert, die ein einheimischer Bildhauer etwas vergröbert, ohne den Duft und die Anmut Baldungscher Zeichnungen, in Holz ausgearbeitet habe. Wilhelm Lübke wollte sogar in dem zu den schönsten Schnitzwerken Schwabens gerechneten Stammbaumaltar mit seinen „ganz reizenden Köpfchen und anmutigen Gestalten Typen sehen, wie man sie noch heute in Gmünd auffallend häufig antrifft“; doch übersieht er dabei nicht den etwas indifferenten Ausdruck in dem edlen Oval der feinen Gesichter, eine gewisse Befangenheit in der Behandlung der Figuren neben dem prächtigen, großgezeichneten, durch eckige Falten nur wenig unterbrochenen Gewandwurf. Alles zusammen scheint für die zeitliche Ansetzung ums Jahr 1520 zu sprechen. Aus der Anbringung des Stadt- und Reichswappens (Einhorn und [zweimal] Adler) ist auf reichsstädtische, bürgerliche Stiftung des Altars zu schließen.

✫

Grabdenkmäler und Totenschilde in der Taufkapelle.

An der Rückwand der Sebalduskapelle, die dem künstlerisch unbedeutenden Taufstein (Fuß und Kuppe polygon, altgotisch) ihren neuen Namen „Taufkapelle" verdankt, sind seit der ersten Kirchenrestauration 2 alte Grabdenkmäler angebracht; die beiden gehören aber nicht zu den ältesten Vertretern der Gmünder Sepulkralkunst, noch bezeichnen sie die ursprüngliche Grabstätte. Das eine zur Rechten ist allerdings der Erinnerung an eine der ältesten bekannten Persönlichkeiten der Stadtgeschichte gewidmet, dem ersten Bürgermeister Gmünds, Berthold Klebzagel (gest. 1283); es trägt aber nach Schrift und Ornament durchaus spätgotischen Charakter und ist, wie der dem angeblich ersten Minderbruder David in der Franziskanerkirche mit offenkundig falscher Datierung gesetzte Gedenkstein, ein Werk des neuerwachten, historisch-archäologischen Geistes am Vorabend der Renaissance. Die lateinische Randschrift in spätgotischen Minuskeln lautet: Anno domini millesimo CCLXXXIII obiit Berchtoldus Klebzagel primus magister civium (Im Jahre des Herrn 1283 starb der erste Bürgermeister Berchtold Klebzagel). Das Hauptfeld des rechteckigen Steins (1,81 : 0,84 m) füllt das große Familienwappen: Leiter mit Helmzier. Aus seinem früheren Aufstellungsort, der St. Michaelskapelle am Südwesteck des Münsters, kam es nach deren Abbruch 1807 in die sog. Taufkapelle.

Neben dem Klebzagelschen Monument erhielt dort wohl zu derselben Zeit das Grabmal eines viel späteren Bürgermeisters, Thomas Warbeck, eine neue Stätte. Nach Umfang, Alter und Art der Ausführung ersterem durchaus verwandt, zeigt es in der Mitte das Warbecksche Wappen, die Distel; mit reichem Rankenwerk ist Schild und Helmzier auf allen Seiten geschmückt. Die Umschrift in spätgotischer Minuskel, der Mutter unserer heutigen Frakturschrift, lautet in ursprünglicher, deutscher Sprache: Anno domini MCCCCCXXIV uff sant benedict tag starb der erenvest Thoman [etwas beschädigt] Warbeck, dem got genad (erstmalige Abbildung in meinem Hl. Kreuzbuch Nr. 83). Als Bürgermeister ist Thomas Warbeck für die Jahre 1509, 1513 und 1515 bezeugt; als Spitalpfleger erscheint er urkundlich in den Jahren 1503, 1507, 1508; als Pfleger von St. Katharina kauft er 1519 von den „Pflegern U. l. Frau und des Hl. Kreuzes Pfarrkirche", Kaspar Naegelin und Kaspar Teber, Zinsen. „Thoma Warbäck" ist der Vater des später auf Luthers Seite getretenen sächsischen Kanzlers Veit Warbeck, des Uebersetzers des altfranzösischen Romans „Die schöne Magellone". Das lange Zeit oberhalb angebrachte große Tafelgemälde „Kreuzigung Christi" hat jüngst in die 7. Chorkapelle wandern und der hieher aus der nahen Vorhalle zum besseren Schutz versetzten Gruppe der 5 klugen Jungfrauen Platz machen müssen, die oben mit dem Nordostportal beschrieben wurde; desgleichen der Erbärmdechristus am andern Eck der Schiffswand.

In der Taufkapelle hängen darüber 3 prachtvoll gearbeitete, frisch gefaßte Totenschilde, die uns als die ersten rühmlichen Vertreter einer größeren Anzahl (12) ähnlicher Werke begegnen. Ihre Verteilung in die heutigen Räume ist eine willkürliche, oftmaligem Wechsel unterworfen, wie schon Lorent klagte. Alle zwölf sind treffliche Leistungen der Holzplastik des 16. Jahrhunderts. Zwei gehören der Familie Meillen an: (Nr. 1) Bernhard Meillen, Bürgermeister, gest. 12. Sept. 1538, (Nr. 2) Rochus Meillen, vielleicht sein Sohn, gestorben 2. Aug. 1557 im Alter von 36 Jahren. Ueber den beiden hängt der Schild (Nr. 3) des Bürgermeisters Veit Jäger, gest. 3. März 1546. Wie bei den besprochenen älteren Steinepitaphien ist auf dem Rundschild am Außenrand die Inschrift, in der Innenfläche das Familienwappen angebracht in mehr oder weniger hoher Reliefplastik. Zur Zeit birgt der altehrwürdige Raum auch die älteste Ave-Mariaglocke des Notturms, die aus dem 14. Jahrhundert stammt (s. o. S. 18).

Sakristei und Umgebung.

Von der durch Kunst und Geschichte hochgeweihten Stätte der Sebald Schreyerschen Stiftung wandern wir zu dem gegenüberliegenden Kapellenbau, der seine Ent-

stehung der gleichen Zeit und Ursache verdankt, jedoch ganz anderen Zwecken zu dienen hat. Die wechselnden Silhouetten an der Grenze zwischen Chor und Langhaus, die mannigfachen Durchblicke zwischen Säulen und Gewölbe, denen das einfallende Licht der Schiff- und Chorfenster den Reiz der Abwechslung im Wandel der Tageszeiten verleiht, erhalten durch den neuen großen Kronleuchter im Vorderteil des Mittelgangs neue Reflexe. Die frohe Morgenfeier eines Engel- und Hirtenamts am Weihnachtsfest oder der Ernst des Silvesterabends erfahren durch die edle Stiftung von Constantin Koehler und seiner Gemahlin Lina geb. Forster (gest. 12. März 1922) eine besondere Weihe. Stotz & Schlee in Kornwestheim haben 1910 den Kronleuchter geliefert, der mit seinem der Größe des Gotteshauses entsprechenden Ausmaß von einfacher aber würdiger, technisch und künstlerisch rühmenswerter Ausstattung zeugt.

Im Gegensatz zu der völlig offen gehaltenen Taufkapelle fesselt an der geschlossenen Sakristei weit mehr das Aeußere als das Innere. Durch den Einsturz des südlichen Chorturms ist der Raum um die Sakristei besonders schwer getroffen worden, hat aber auch eine außergewöhnlich schmuckreiche Wiederherstellung gefunden. Eine „verschwenderische Fülle feinsten Zierwerks“ zeichnet die Türe zur Sakristei aus. Ueber dem Spitzbogenportal mit seinem vielfachen Stabwerk wölbt sich ein Baldachin aus geschweiften, sich durchkreuzenden Wimpergen, deren 3 Fialen von 2 Eckfialen flankiert werden. Aus der mittleren Fiale steigt noch einmal in doppelter Höhe eine kühne Fortsetzung dieses pfeilähnlich aufschießenden Bauglieds empor. Seinen Höhendrang unterbricht eine Statuette des Schmerzensmanns unter einem kleinen, fein verästelten Baldachin. Eine neue Türe mit einem alten Kunstschloß führt in das Innere der Sakristei, die heute nur noch den Raum zwischen 2 Strebepfeilern ausfüllt. Das untere und obere Geschoß hat ein Netzgewölbe, dessen Rippen in Schlußsteinen endigen. Das Wappen der Stadt (Einhorn), des Reichs (Adler), des Herzogtums Schwaben (3 Löwen bzw. Leoparden) und ein Brustbild Christi mit Kreuz und Ruten bildet unten eine plastische Zierat, ähnlich den Schlußsteinen am Chorgewölbe. Das untere Sakristeigewölbe durchschneidet das Maßwerk des Prachtfensters.

Den Zugang zum oberen, weniger hohen Geschoß verschafft ein Treppenhäuschen, das rechts unterhalb der Sakristeitüre angebaut ist. Seine Errichtung fällt ebenfalls an das Ende der spätgotischen Zeit. Die niedrige Türe überwölbt der Eselsrücken unter Flachbogen mit Durchsteckungen der Endrippen am Stabwerk. Ein starkes Gesims schließt das erste Stabwerk der Wendeltreppe ab, das unterhalb ein Fries aus Spitzbogenverschlingungen schmückt. Am reichsten verziert ist das Fenster der „Schnecke“. An den Ecken des zweiten Geschoßes sind Heilige unter hochaufschießenden, fialengekrönten Baldachinen angebracht, wahrscheinlich links St. Ulrich (Bischof mit Stab und Buch) und rechts St. Benedikt (Mönch mit Kelch). Ueber dem rechteckigen, schrägen Kreuzstock ragen 2 sich verschlingende, kreuzblumengeschmückte Wimperge auf. Man staunt hier über diese fast unzerstörbare Schaffenskraft und Zierfreudigkeit, welche der absterbenden Spätgotik noch innewohnte.

In der Wandnische unterhalb der Wendeltreppe, die ganz früher einen Beichtstuhl, dann das in eine Chorkapelle versetzte, spätgotische Bildstöckchen beherbergte, ist nach dem Vorschlag von Prof. O. Schulz-Nürnberg (1920) die geeignetste Stätte für ein Kriegergedächtnismal gefunden worden, eine würdige und zugleich, nach dem Verschwinden allen Kirchenvermögens notwendigerweise, billige Ehrung der 254 Gefallenen aus der Münsterpfarr-Gemeinde. Ihre Namen sind auf Marmortafeln geschrieben, die geschickt sich um eine ältere Holzfigur des hl. Sebastian, des Soldatenpatrons, gruppieren. Diese ergreifende, von echt barockem Pathos erfüllte Statue stammt aus einem Altar der alten, 1470 gegründeten Schützenbruderschaft zu Ehren des hl. Sebastian und wurde nach Verschleuderung fast aller nichtgotischen Ausstattungsgegenstände im letzten Jahrhundert zu jenem Zweck von der Schützengilde geschenkt. Der kreuztragende Christus und Pro-

pheten vom äußern Chorportal haben jüngst in der Nähe ein schützendes Obdach gefunden.

Der Chor im Innern.

Den herrlichsten Abschluß des gotischen Münsters bildet wie außen so auch im Innern der Chor mit seinen 3 hohen, säulengetragenen Hallen und seinem ringsumlaufenden Kranz von Kapellen. Den Eindruck, den die Schönheit der Maßverhältnisse dieses Hallenchors, eines der ältesten Beispiele des französischen Kathedraltypus in Süddeutschland (1351—1410), hervorruft, erhöht die künstlerische Ausstattung der vielen reichgegliederten Innenräume.

Der Hochaltar.

Wie ein Herrscher thront auf der höchsten Stufe des nochmals erhöhten, von vier Säulenpaaren umrahmten Steinpodiums der Hochaltar. Auf ihn führt die Mittelachse des ganzen Baus, die ganze lange Säulenflucht hin. Um ihn lagern die 10 Kapellen im Kreise, gleichsam eine steinerne Prozession zum Thronsaal des Allerhöchsten, dessen Gezelt im himmlischen Sion der Seher der Geheimen Offenbarung, des letzten neutestamentlichen Buchs, mit den Steinen und Farben eines irdischüberirdischen Bauwerks zeichnet. Ganz abgesehen von der liturgisch-sakramentalen Funktion macht noch ein anderer, baugeschichtlich beachtenswerter Umstand den Hochaltar zum beherrschenden Mittelpunkt. Dieser hat im Gmünder Münster die Funktion der fehlenden Mittelsäule an der langen Pfeilerflucht oder des Mittelpfeilers im Zentrum des Chorumgangs zu vertreten, zweier Verkörperungen der Mittelachse, die bei sicheren Parlerbauten oder an Werken aus ihrer Einflußsphäre nachweisbar sind. Man vergleiche das Säulendreieck im Chor der Bartholomäuskirche in Kolin, den Mittelpfeiler in der Chormauer der Barbarakirche zu Kuttenberg, beide in Böhmen!

So sehen wir im Dämmerlicht des Hochchors den neugotischen Hochaltar zugleich als den baulichen Abschluß, matt erleuchtet vom Mittelfenster des oberen

Geschoßes, flankiert von dem vordersten, eingezogenen Säulenpaar. Er ist ein Werk des Münchener Bildhauers Hermann Wörmann, 1861 in München vollendet und in Gmünd aufgestellt. Die Gebrüder Josef und Rupert Walter haben ihn statt eines größeren Grabdenkmals für ihre verstorbene Mutter gestiftet. Die lineare, nüchterne Auffassung und Durchführung im Geiste der damaligen Neugotik entspricht nicht in allweg dem Wesen des altgotischen Flügelaltars, wie er in Kirchen und Museen Schwabens, glücklicherweise in ursprünglicher Echtheit noch zahlreich, vertreten ist. Aus den Nischen des ohne Schrein und Flügel aufgebauten, nur mit Fialen gezierten Astwerks schauen weiß gefaßte Figuren in würdiger Haltung und doch bisweilen süßlicher Gestaltung. Die äußeren, größeren Nischen füllen die fast lebensgroßen Gestalten: St. Bernhard und Helena als Verehrer des hl. Kreuzes, dem die Kirche in erster oder wahrscheinlicher erst in zweiter Linie geweiht war. Das neue, jüngst vergrößerte Tabernakel hat als Aufsatz ein altes, spätgotisches Kruzifix und zur Seite in neuen Kopien die bekannten Altnürnberger Statuetten, Maria und Johannes, erhalten.

Die übrigen Figuren bzw. Gruppen stellen die 7 hl. Sakramente der kath. Kirche dar, teils in alttestamentlichen Vorbildern, teils in anderen sinnbildlichen, nicht immer von selbst einleuchtenden Vorgängen; Malerei oder Relief hätten weit wirkungsvollere Darstellungsmöglichkeiten geboten. Im obersten Abschluß des Altars sehen wir Melchisedech, den geheimnisvollen Hohepriester von Salem, dessen Opfer von Brot und Wein nach Psalm 109,5 ein Vorbild des neutestamentlichen Meßopfers ist, des dritten und höchsten Sakraments. Darunter stehen links Johannes der Täufer, rechts David; jener sinnbildet durch sein Auftreten am Jordan die Taufe, dieser durch sein Sündenbekenntnis vor Nathan die Buße. Die nächsten Gruppen unterhalb stellen die Salbung Davids durch Samuel (links) und die Heilung der Wunden des Jerichowanderers durch den barmherzigen Samaritan (rechts) dar, es sind die Symbole für die Sakramente der Firmung und letzten

Oelung. Je drei Gestalten, künstlerisch gruppiert, begegnen uns in den 2 untersten, kleinen Nischen: links legt der Hohepriester Aron 2 Leviten die Hand auf, rechts segnet Gott Vater (dreieckiger Nimbus statt Heiligenschein) den Bund von Adam und Eva, die, jugendlich gestaltet, zärtlich die Hände zusammenlegen. Die eine Gruppe sinnbildet das Sakrament der Priesterweihe (Ordination), die andere die Ehe. An hohen Festtagen mehren allerlei silbergetriebene Arbeiten aus dem Kirchenschatz (Büsten von Christus, Maria, Engeln und Heiligen und Ornamente) die Zierde des Altars.

Die Stelle der heutigen, nach Umfang und Kunstwert armseligen Ewiglichtlampe vertrat früher teils die reichgetriebene Barockampel im Kirchenschatz, teils die seltsam geformte Ampel, die heute vor dem hl. Grab bzw. der als Flügelaltar gestalteten Rückwand des Hochaltars aufgehängt ist. Zu beiden Seiten des Hochaltars noch innerhalb des Kommuniongitters stehen links die Levitensitze, rechts die Kredenz in geschmackvoller Rokokozier, vermutlich eine Arbeit des Peter Albrec, des sog. Franzosenpeterls, der 1718 als Restaurator des Renaissance-Chorgestühls bezeugt ist (s. u. S. 81 f.).

Chorgestühl.

Die Zwischenräume, welche die drei Säulenpaare des Chors links und rechts vom Hochaltar übrig lassen, füllt das Chorgestühl mit seiner statuengekrönten Rückwand. Rundbogenöffnungen zwischen Pilastern mit hübschen korinthischen Kapitellen, seltener Füllungen in verschiedenen Masereinlagen gliedern in vornehmer Einfachheit die 1,45 m hohe Lehne, an der in der unteren Reihe je 6, in der oberen je 5 Sedilien (Ausschnitte mit Armlehnen und Sitzen) angebracht sind. Einzelne Trennungspfeilerchen zwischen den unteren Arkaden sind noch mit den ursprünglichen Köpfchen (2 Engel und 1 Mann) geziert. Auf dem verkröpften Gebälk der Rückwand stehen halblebensgroße Figuren aus Eichenholz. Kunstgeschichtlich interessant wie technisch bemerkenswert sind diese Doppelstatuen, die auf der Vorder- und Rückseite völlig gleich gebildet sind. In

der oberen Hälfte sind zur Rechten und Linken die 12 Apostel, in der unteren 12 Propheten verteilt. Jene tragen auf Täfelchen einen Satz aus dem apostolischen Glaubensbekenntnis, diese auf einer Schriftrolle einen biblischen, prophetischen Spruch, beide in deutscher Sprache. Die Zwölfbotenreihe, die oben (beim Hochaltar) rechts mit Petrus und dem ersten Satz des Credo beginnt, setzt sich jedoch nicht ganz in der Ordnung des apostolischen Symbolums fort, was wohl durch eine spätere, absichtliche oder unabsichtliche Umstellung verschuldet sein mag.

Ich habe im obgenannten größeren Werk den jeweiligen Apostelstandort und Credoartikel mit genauer Abschrift des Wortlauts zusammengestellt und in Einklang gebracht. Wegen des vielfachen Interesses für die Sprache und Gebetsweise der Vorfahren mag dieses altdeutsche Credo hier eine Stelle finden mit Bezeichnung der Apostelträger und der Standortsnummer (von rechts oben und dann links oben gezählt): „Ich glaub an Gott Vater allmechtig Schöpfer Himmel und Erden (Petrus, Fig. I). Und in Jesum Christum seyn eingeboren sun unseren Herrn (Andreas, Fig. III). Der empfangen ist vom Heiligen Geist, geboren von der Junkfraw Marien (Jakobus der Aeltere („Maior"), Fig. V). Gelitten unter pontio pilato, gekreuz(iget), gestorben und begrab(en) (Johannes, Fig. II). Abfur zu den hellen, am dritten Tag ufferstundt von den toden (Philippus, Fig. V). Auffur zu den Himeln, sitzet zu der rechten Gottes des Vatters des almechtigen (Bartholomäus „Bartolome", Fig. VI). Von denen er künftig ist, zu richten lebendig und tod (Thomas, Fig. VII). Ich glaub in den heiligen Geist (Mathäus, Fig. VIII). Ich glaub ain heilige Christliche Kirche, gemeinschaft der heiligen (Jakobus der jüngere („Min[or"], Fig. IX). Ablas der sünden (Simon der Eiferer („Zelo[tes]"), Fig. X). Urstende des fleisch (Judas Thad(däus), Fig. XI). Und das ewig leben am(en)". (Mathias, Fig. XII).

Der unbekannte Gmünder Künstler bzw. sein Auftraggeber hat sich mit dieser Verteilung der Sätze des Credo auf die 12 Apostel an eine Auffassung ange-

schlossen, die seit Wilhelm Durandus im 13. Jahrhundert in der abendländischen Liturgie und Kunst Eingang gefunden und bei teilweisem Wechsel der Träger der einzelnen Glaubensartikel doch in der Zuschreibung des ersten und letzten Satzes an den rangältesten und an den letztberufenen Apostel übereinstimmt. Wie an nicht wenigen Kirchen in und außerhalb Schwabens war auch im Gmünder Münster nach Andeutungen einzelner Dokumente das sog. Symbolum apostolicum an den Säulen des Schiffs angemalt.

Nach den in die Nähe des neutestamentlichen Opferaltars gestellten 12 Aposteln folgen 12 Propheten des Alten Bundes, deren Auswahl entsprechend der Symmetrie der oberen Chorstuhlhälfte wie wegen der Beziehungen zwischen Verheißung und Erfüllung einige Schwierigkeiten und biblische Forschermühen verursacht haben mag. Es folgen nach der heutigen Aufstellungsreihe, die Mitte rechts, dann links oben beginnt: 1. Joel („Johel"), 2. Isaias (Esayä), 3. Ezechiel, 4. Michäas, 5. Zacharias („Sachar(ias"), 6. Daniel, 7. Malach(ias), 8. David, 9. Jerem(ias), 10. (?), 11. Amos, 12. Oseas. Die 8. Figur: David ist gewählt, trotzdem er nicht in den offiziellen Kanon der sog. 4 großen und 12 kleinen Propheten aufgenommen ist, weil in seinen Psalmen manches über Christi Person geweissagt ist. Dazu kommen die 4 großen Propheten und 7 aus den 12 kleinen. Jedenfalls ist die 10. Figur, deren Namensbezeichnung verwischt und deren allgemein gehaltener Spruch von der Anrufung des „Schöpfers Himmels und Erde" noch nicht fundortlich festgestellt werden konnte, ebenfalls unter der Zahl der kleinen Propheten zu suchen.

Ob wir den Meister dieser hervorragenden Holzskulpturen der Renaissancezeit unter den Monogrammisten suchen dürfen, deren Anfangsbuchstaben mit Wappen und Jahrzahl in den Füllungen der Bankbrüstung (Architekturprospekte) im untersten linken und rechten Chorstuhl zu sehen sind? Jedenfalls kann für diese Frage nur das älteste Monogramm auf der rechten Seite: A D 1550 in Betracht kommen, das auch an der Kanzelbrüstung angebracht, einem noch immer namenlosen Künstler gehört, wenn es nicht wegen des Wappens (sechseckiger Stern und Helmzier mit Hörnern) den Stifter des Gestühls bezeichnen sollte. Die 2 anderen Monogramme B B 1689 (2 Sterne in geteiltem Schild), R. N. 1718 und P. A. (in einem einzigen Schild mit nach unten offenem Zirkel) beziehen sich nur auf Erneuerungsarbeiten an dem „schön gepesserten" Chorgestühl. Der erstere ist ohne Zweifel Benedikt Boschenriedter (nicht Boschenbiedter, wie vielfach zu lesen ist), der Meister der Mariensäule auf dem Kirchplatz, der diese nach der Inschrift im Jahr 1693 vor dem Ostchor von Hl. Kreuz errichtet hat. Zwischen 1677 und 1689 ist er in Gmünder Kirchenbüchern als Gatte einer Witwe Katharina König und Vater von 7 Kindern nachweisbar; er scheint weder in Gmünd geboren noch dort gestorben zu sein und ist offenbar nach dem negativen Ergebnis der Untersuchung der Kirchenbucheinträge wie dort eingewandert auch wieder ausgewandert.

Ebenso dürfte die Auflösung des Meisternamens P. A. Peter Albrec keinem Zweifel mehr begegnen, wenn auch die Zuweisung von Kanzel und ganzem Chorgestühl durch Dominikus Debler und darnach noch durch Eduard Paulus mit der Zeitangabe 1722/23 unmöglich vereinbar ist. Der Stil der Architektureinlagen und der Plastik der Doppelstatuen spricht entschieden für die Mitte des 16. Jahrhunderts. In Deblers handschriftlicher Chronik wird Peter Albrec (Albrecht) als Schreinermeister, im Kirchenbuch (Sterberegister) als „großer Künstler in der Goldschmiederei" mit dem Beinamen der „Franzosenpeterl" bezeichnet. Der aus Frankreich jedenfalls in sehr jungen Jahren eingewanderte Meister heiratete zweimal, 1749 und 1772, und starb am 27. Juni 1777 in Gmünd. Die Jahrzahl 1718 von seinem Mitrestaurator am Chorgestühl R. N. auch auf Peter Albrec zu beziehen, wäre nur bei Annahme eines erreichten Höchstalters angängig. Der von ihm 1748 gefertigte Pokal der Schreinerzunft in der Erhardschen Altertumssammlung zeugt nicht von besonderer Meisterschaft in dem zweiten, von ihm betriebenen ehrbaren Handwerk der

„Goldschmiederei“. Wie er in seiner frühen Jugend den untersten Teil des Chorgestühls, die Brüstung „verbesserte“, so mag er im reifen Alter den oberen Abschluß, das fein geschweifte Stuhlwerk für Zelebrantenthron und Opfertisch geliefert haben, eine harmonische Verbindung von feierlich-ernster Renaissance und graziösem, anmutigem Rokoko, die dem mutmaßlichen Meister zweifellos mehr Ehre machte als der Schreinerzunftbecher von Schreiners Hand.

Wie die Kanzel war auch das bedeutsame Denkmal der Renaissance im Chor allem Anschein nach bei der großen Kirchenrestauration bzw. -regotisierung um 1850 zum Tod verurteilt, gleich den meisten nichtgotischen Ausstattungswerken. Ein Stahlstich vom Jahr 1854: „Das Innere der Hl. Kreuzkirche nach ihrer vollendeten Restauration“, gezeichnet von J. Marggraff, gestochen von A. Abboth, verlegt von G. Schmid-Gmünd, zeigt das geplante neue, gotische Chorgestühl und eine hochaufragende neugotische Kanzel, die beide glücklicherweise nicht zur Ausführung kamen.

Herabsteigend von den Stufen des Hochchors und Presbyteriums, das bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts nach alten Akten und Abbildungen ein kunstvoll handgeschmiedetes Eisengitter vom Langhaus absperrte, gewahren wir an den nächsten Säulen treffliche Schlosserarbeiten; dort stehen Ständer für die Weihwasserkessel mit ähnlicher Ornamentik (Rococo) wie an den beiden kleinen „Glockenstühlen“ am Sakristeitor und an der rechten Chorsäule, jedenfalls auch eine der vielen Arbeiten der Kunstschlosserfamilie Storr.

Chorgewölbe.

Ehe wir uns zum Chorumgang anschicken, sollen noch einmal die hochragenden Säulen unsern Blick hinauflenken. Von dem zieratlosen Fuß der stolzen steinernen Gewölbeträger, deren Basisornamente nach Ausgrabungsproben an den Turmfundamentstellen unter der Decke des mit der Zeit erhöhten Plattenbodens verborgen sind, schauen wir empor zu den blumenkranzgeschmückten Kapitellen der Säulen. Wie am linken Abschluß des Langhauses tragen auch die Säulen des ersten Jochs im Chor nur einfachen Blätterkranz unter dem Kämpfer, alle übrigen im Schiff und Chor aber doppelten. Diese Verschiedenheit hängt offenbar mit den durch den Türmeeinsturz verursachten Ausbesserungsarbeiten zusammen, ebenso wie die Beobachtung, daß nicht erst im Schiff, sondern schon an den letzten westlichen Traveen des Chors das Motiv der Durchsteckungen an den Gewölberippen angewandt ist. Die 1491 am Chor begonnene Einwölbung der bislang noch flachen Kirchendecke wurde 1497 durch die mehrerwähnte Katastrophe vom Karfreitagabend unterbrochen — zeitlich und stilistisch; die beschädigten Teile vom letzten Chorjoch und ersten Schiffsjoch und das ganze übrige Langhaus erhielten nach Aufnahme der Restauration und Fortsetzung der 1521 abgeschlossenen Einwölbungsarbeit das etwas unruhiger wirkende Netzgewölbe mit den Rippenüberschneidungen. Dafür entbehren diese fast ganz der edlen plastischen Zierat, welche die ersten spätgotischen Chorgewölbe mit den einfachen hochgotischen Rippenkreuzgewölben der nur halb so hohen Chorkapellen gemeinsam haben. An den Rippanfängen und besonders an den Schlußsteinen sehen wir allerlei Bildwerk, Halbfiguren von Maria, Johannes, St. Veit, den hl. drei Königen mit Stern und anderen Heiligen, Wappen der Stadt, des Herzogstums und Reichs, und baugeschichtlich besonders wichtig, 2 Meisterschilde. Deren einer gehört Georg Albrecht, Aberlin Jörg meist genannt, der 1491 die Einwölbung begann; der Baumeister am Stuttgarter gräflichen Hof hat eine Menge Kirchen in Württemberg neu- und umgebaut, an denen das gleiche Zeichen wie am Gmünder Chorgewölbe zu finden ist. Das zweite Wappen neben dem Georg Albrechts, der nach neueren Forschungen schon 1492, nicht erst 1497 starb, konnte bis jetzt noch nicht agnosziert werden, jedenfalls bezeichnet es den Fortsetzer der Einwölbungsarbeit, vielleicht Hans von Urach oder Aurach. Gar selten in deutschen Landen hat künstlerischer und religiöser Höhenflug sich wie im Gmünder Münster daran

gewagt, einzelne Felder dieses Wunderzelts sogar mit Maßwerk zu verzieren.

Wohl spricht der Augenschein und die gesamte literarische Ueberlieferung für gleiche Höhe der Gewölbe in Schiff und Chor, eine der Haupteigentümlichkeiten der Hallenkirche. Indes zeigt neben genauen Berechnungen der Säulenhöhe augenscheinlicher die Besichtigung des Dachstuhls und die Art der „Aufhängung" der Chorgewölbe, daß diese etwa 1 m höher hängen als die Schiffsgewölbe. Wie am Schiffsgewölbe ist auch an der Chordecke ein großes Aufzugsloch ausgespart, das eine mit Relief (Sonne und Strahlenkranz) verzierte Deckplatte verschließt.

Daß wir heute den herrlichen Durchblick vom Langhaus zum Chor, den freien, ungehemmten Ueberblick vom unteren zum oberen Sternenhimmel dieses Gottestempels genießen können, verdanken wir dem Unglück vom Karfreitag (24. März) 1497, entweder seiner Ursache oder seiner Folge. Ob mit der Einwölbung zugleich beabsichtigt oder nicht beabsichtigt, jedenfalls hat die Beseitigung der Chorscheidebögen und der darauffolgende oder dadurch verursachte Einsturz der Ostchortürme und ihrer Widerlager zur Entfernung der blickhemmenden Schranken geführt. Heute lesen wir an der Rückseite des Hochchorbogens im nördlichen Seitenschiff in altertümlicher Inschrift diese Tatsache angeschrieben: „Anno domini 1497 an Karfreitag zu nacht sind zween thurn an dissem gotzhaus gefallen." Seitdem kann das Auge ungehemmt durch die beiden hochgespannten Chorbogen den Lauf der um den Hochaltar herumgeführten Seitenschiffe verfolgen fast bis zu dem Punkt der Mittelachse, wo sich nördliches und südliches Seitenschiff begegnen — eine architektonische Meister- und Musterleistung, in der sich heute noch brüderlich Frankreichs und Deutschlands Baumeister, der Gotik Mutterland und Adoptivheimat, französische Choranlage und deutscher Hallentypus die Hand reichen. Am südlichen Chorbogen ist zur Erinnerung an die große Kirchenerneuerung von 1850 eine Inschrift mit lateinischer Mahnung an die Nachfahren im Pfarramt angebracht (s. u. S. 118).

Chorumgang und Kapellenkranz.

Bei dem Rundgang um den Kapellenkranz, der zwischen den eingezogenen Chorstrebepfeilern eingebaut ist, begegnet uns manches Kleinod altdeutscher Kunst. Mehr als ein Denkmal heimatlicher Stadt- und Familiengeschichte hat in den stillen, verborgenen Räumen dieser Chorkapellen Zuflucht gefunden im Wandel der Jahrhunderte und im Wechsel der Geschicke, der zum Teil bis zum heutigen Tag die Stiftungen der Vorfahren verfolgt. Mattes Licht fällt von den breiten, allzu bunt gefärbten Glasfenstern in die von ziemlich hohen (ca. 10 m) Kreuzrippengewölben überdachten Kapellen, deren Breite in der Tiefe zunimmt (von $3^1/_2$ bis 5 m). Die eine Pfeilerwand deckt ein alter oder meistens ein neuer Altar, in dessen Nischen Stadtpfarrer Pfitzers Sammeleifer „die übrig gebliebenen Stücklein", leider oft kärgliche Fragmente von den Kirchenrestaurationen bzw. -plünderungen unterbrachte. An der Rückwand hängen und stehen allerlei Werke der Plastik und Malerei, vielfach Erinnerungszeichen an Personen und Familien aus den verschiedensten Jahrhunderten der Stadtgeschichte.

Unseren Chorumgang beginnen wir am passendsten wieder bei dem inneren Südostportal. Dessen Giebelfeld füllen Malereien aus, die etwa 200 Jahre später entstanden, der äußeren Portalplastik keineswegs ebenbürtig sind: Verkündigung der Menschwerdung Christi (Maria und der Engel Gabriel in den Ecken des Bogenfelds); Geburt und Anbetung Jesu durch die hl. drei Könige (Mittelfeld). Reiche Spätrenaissance-Architektur bildet den Hintergrund der von oder für den 1630 gestorbenen Balthasar Vogt gestifteten Oelgemälde. Dort sind auch seit einigen Jahren die Reste der gotischen Statuen vom äußeren Chorportal (4 Propheten) aufgestellt.

☆

Erste (südliche) Chorkapelle (Marienaltar).

Oberhalb des südlichen Chorportals befindet sich der Eingang in die südöstliche Wendeltreppe, die weiter oben an der äußeren Chorwand zur Galerie führt und in einem Pyramidentürmchen endigt. Einzelne Steinmetzzeichen darin sind beachtenswert. Die Vorderwand der Marienkapelle bedeckt ein neugotischer Altar; in dessen Mittelnische ist eine spätgotische Pieta in Holz mit ergreifendem Ausdruck erhalten. Jesus liegt tot im Schoße seiner Mutter, herabgenommen vom Kreuze, beweint von Johannes und Magdalena, weshalb die Gruppe richtiger „Beweinung Christi" heißt. Neu sind die Statuen Herz Jesu und Herz Mariae in den unteren Seitennischen, die vor kurzem, nicht unverdient vom Altar verbannt, in das Mesnerhaus zur Aufbewahrung kamen. Im oberen Schrein bzw. Schreinerwerk umgeben die neuere Marienstatue Figuren der hl. Agnes und Cäcilia; sie stammen wohl wie die meisten Neuschöpfungen aus der mittleren Kirchenrestauration von der Hand des Gmünder Bildhauers F. Rieß oder seines Mitarbeiters, des Tirolers M. Pauly in München. Das breite, gleich allen unteren Chorfenstern sechsteilige Fenster stellt Mariae Heimsuchung dar; Andreä in Dresden besorgte dazu den Entwurf, Hecht in Ravensburg (nicht Reutlingen!) die Ausführung seit den Sechzigerjahren.

Zweite Chorkapelle (Sebaldusaltar).

Einen der größten Kunstschätze birgt dieser Raum, seitdem Mangel an Pietät, an künstlerischem und historischem Sinn den Altar von seiner durch Stiftungsurkunde vom Jahr 1505 bestimmten, ursprünglichen Stätte, der Sebaldus- oder Taufkapelle im nördlichen Seitenschiff, entfernt hat. Wie schon bei der Beschreibung dieses durch Kunst und Geschichte in seltenem Maße geweihten Heiligtums erwähnt ward (s. o. S. 63), hat der Nürnberger Patrizier und Kirchenmeister von St. Sebald daselbst, Sebald Schreyer, in Erinnerung an frühere Beziehungen seiner Familie zu Gmünd die schwäbische Reichsstadt als Zufluchtsstätte 1505 (nach Ausbruch

der Pest in Nürnberg im Sommer) gewählt. Zum Dank für seine gastliche Aufnahme und aus Verehrung gegen den Nürnberger Stadtheiligen stiftete er für die Kapelle, die auf seine Kosten an der Stelle des eingestürzten Nordostturms erbaut und ausgestattet wurde, auch einen neuen Altar, der ebenfalls seinem Lieblingsheiligen geweiht sein sollte. Nach den von A. Gümbel in dem vierbändigen Schreyerkodex zu Nürnberg entdeckten Aufzeichnungen des Kirchenmeisters wurde der Flügelaltar im Jahre 1508 vollendet und von Nürnberg nach Gmünd gebracht zur Aufstellung in der 1507 geweihten Sebaldus-Kapelle.

Während die bis ins Einzelnste gehenden Beschreibungen und Kostenangaben von dem Meister des Schreins mit dem Sebaldusrelief schweigen, erfahren wir über die Herkunft der Flügel- und Predellabilder, daß sie aus Albrecht Dürers Werkstatt stammen, indes nicht aus des Meisters eigener Hand, sondern von drei „Gesellen" Dürers: „Dem Albrecht Türer für sein muh und versaumnis seiner Knecht zu liebung geben 7 fl. 5 ß 12 ₰, seiner hausfrouen zu einer vererung geben 2 fl." Mit dem Augenblick, da dieser Bericht Sebald Schreyers wieder ans Licht gezogen ward (1904), hat das lange, vielstimmige Rätselraten über die Werkstattzugehörigkeit unseres Sebaldusaltars aufgehört. Aber nicht alle Rätsel sind seitdem gelöst, manche neue Fragen mußten durch den Bericht erst neu gestellt werden, so z. B., welchen Anteil der Meister an der Arbeit seiner „Knechte" genommen hat, und unter welchen Schülern Dürers wir diese Gesellen, die Maler der Flügel- und Predellabilder, zu suchen haben und endlich, woher das Relief des Schreins stammt.

Wie bei der größten Mehrzahl der gotischen Flügelaltäre nimmt die Mitte des Altarwerks der Schrein mit Holzplastik ein, seien es Rundfiguren oder Reliefs. Der Gmünder Sebaldusaltarschrein begnügt sich mit einer einzigen Hauptgestalt in Flachrelief: der hl. Sebald in voller Frontalansicht, als Pilger gekleidet, hält in der Rechten den Pilgerstab, in der Linken das Modell der Nürnberger Sebalduskirche. Der breite Pilgerhut deckt

das väterliche, fast patriarchalisch würdige Haupt; langer Bart wallt vom Kinn auf die Brust; der Pilgermantel, in der Art einer gotischen Kasel, fällt in feierlichen, großen, wenig geknitterten Falten bis auf die Füße. Oben schwebt zu beiden Seiten je ein Engel mit Wappenschild: links ist das dänische, rechts das französische Lilienwappen; jenes deutet die Herkunft des dänischen Prinzen, dieses seine Vermählung mit einer Prinzessin aus Frankreichs Königshaus an. Unten kniet das Stifterpaar je mit Wappenschild und Helmzier, links Sebald Schreyer (Mohrin), rechts seine Gattin Margarete geb. Kammermeister (3 schwarze Vögel). Ganz ähnlich sind die Stifterbildnisse auf dem Schreyerfenster in der Sebaldus-Kapelle. Ein gewundener Stab zu beiden Seiten und darauf gestützt ein Rankenwerkbogen, ein nicht breites „Gespreng", bilden den einfachen Rahmen des trefflichen, namenlosen Reliefs.

Die früheren Zuweisungen des feierlich-ruhigen Flachbilds an Adam Kraft oder Veit Stoß kommen bei der offenkundigen Verschiedenheit der Werke dieser großen Nürnberger Holz- und Steinbildhauer nicht mehr in Betracht. Von den beiden Sebaldusdarstellungen Dürers als mutmaßlicher Vorlage für das Gmünder Altarbild muß die eine, ein Holzschnitt (s. Bartsch, Abb. Nr. 21), völlig ausscheiden, schon deshalb, weil er erst 1517 angefertigt wurde, fast ein Jahrzehnt nach dem Sebaldusaltar; das frühere Sebaldusbild Dürers vom Jahr 1487 auf dem Peringsdorfer Altar der Nürnberger Augustinerkirche, jetzt im Germanischen Museum, weist etwas mehr Aehnlichkeit auf. Weit näher als das Widmungsblatt im Schreyermissale für St. Sebald von 1499 kommt der Gmünder Sebaldusfigur m. E., wie ich im größeren Hl. Kreuzbuch (S. 180 f.) dargelegt habe, der Holzschnitt Michel Wolgemuts, des Schülers Hans Pleydenwurfs und Lehrers Albrecht Dürers. Des Michel Wolgemut Holzschnittbild hat ja Sebald Schreyer während seines Gmünder Aufenthalts 1505 als Vordruck zu der Sebaldusode, einer lateinischen Dichtung des berühmten Humanisten Konrad Celtes, in der Ausgabe vom Jahr 1493 verbreitet. Es spricht also die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß Michel Wolgemut (1434—1519) oder ein anderer Nürnberger Maler nach dessen Vorlage die „Visierung" für das Sebaldusrelief geliefert hat, auf Bestellung Sebald Schreyers, des großen Mäzens der Nürnberger Künstler, und ein unbekannter Bildhauer hat darnach die Schnitzarbeit gefertigt.

Die beiden, mit Szenen aus St. Sebalds Leben bemalten Flügel bilden nur die Hälfte des ursprünglichen Bestands. Der von Sebald Schreyer gestiftete Altar bestand aus Doppelflügeln links und rechts vom Schrein; diese scheinen nach Ankaufsnotizen im Germanischen Museum bald nach 1800, vermutlich wie so manches Kleinod bei der Neuaufstellung im Chor, unter dem letzten Stiftspropst und ersten württembergischen Dekan Kratzer entfernt und in den Handel gebracht worden zu sein, bis sie schließlich im Nürnberger Germanischen Museum eine bleibende, würdige Unterkunftsstätte fanden. Zwölf „Materi" sollten nach Schreyers Bericht die Tafeln darstellen, 2 und bisweilen 3 auf jeder Seite; tatsächlich sind auf einzelnen Halbseiten der Flügel 2 verschiedene Begebenheiten unter einem einzigen Rahmen dargestellt. Gerade der Anfang der von der Legende stark ausgeschmückten Lebensgeschichte, die den Nürnberger Stadtgründer dichterisch verherrlichen will, fehlt am Gmünder Altar: Die Geburt des Heiligen, und aus dem späteren Leben sehen wir die Speisung mit 2 Gefährten Willibald und Wunibald auf den Nürnberger Flügeln. Dann folgen in Gmünd bei geschlossenem Schrein oder an den Außenflügeln oben: Die Vermählung des dänischen Königssohns mit einer fränkischen Königstochter (links außen), und der Abschied von der Braut, der Tochter des Königs Dagobert aus dem karolingischen Herrscherhaus (rechts außen); unten links Sebalds Predigt auf einer Kanzel im Freien vor Heiden an einem Fluß; in einer Nebenszene im Hintergrund der Widerstand des heidnischen Priesters gegen Sebalds Einzug in den einem gotischen Gotteshaus gleichenden Götzentempel; unten rechts das Wunder der Blindenheilung und als Nebenszene die Heizung mit Eiszapfen. Bei offenem Schrein oder auf den Innen-

flügeln sind weitere Wunder, die der Heilige im Leben und im Tod gewirkt hat, dargestellt; deren Deutung kann nur an der Hand des alten, im Germanischen Museum ebenfalls erhaltenen Legendenberichts aus dem Jahre 1514 einwandfrei erfolgen. Die untere Szene am linken Innenflügel stellt nicht Sebalds Kampf mit den Heiden oder seine Beraubung durch Wegelagerer dar, sondern entsprechend der Einreihung unter die Wundertaten des Toten, der Verschiedenheit des unter die Räuber Gefallenen vom sonstigen Sebaldtypus und dem alten Nürnberger Legendenbericht zweifellos die wunderbare Hilfe des angerufenen Seligen bei räuberischem Ueberfall. Rechts oben sehen wir die Heilung eines Fallsüchtigen oder Besessenen und die Hilfe des Heiligen in Sturmesnot für Schiffsleute; unten die Rettung eines Ochsengefährts und Votivgaben der Erhörten vor St. Sebalds Altar und Reliquienschrein. Auf dem linken inneren Flügel bringen oben allerlei Geheilte ihren Dank für erhörte Fürbitte vor den Altar des Heiligen, einer streckt den abgeschlagenen und geheilten Fuß empor; andere Votivgaben sollen die Wunderkraft der Reliquien St. Sebalds dartun. Die zweimalige Abbildung des Sebaldusschreins, den Peter Vischer im wundervollen „Sebaldusgrab“ zu Nürnberg neu geschaffen, dürfte für die Vorgeschichte des Werks nicht ohne archäologische Bedeutung sein.

Wie der Flügelaltar um 2 Flügel verkürzt wurde, um ihn in der schmalen Chorkapelle ohne „Verkehrshindernis“ für den Chorumgang unterbringen zu können, so wurden auch der Predella die kleinen Flügel gestutzt. Die Aufzeichnungen Sebald Schreyers sprechen von auswendiger und inwendiger Malerei an dem „sarch“, Sarg, wie die über der Altarmensa und unter dem Schrein angebrachte, durch Malerei oder Relief stets gezierte Tafel, die Predella, ehedem genannt wurde als ursprünglicher, vornehmster Reliquienbehälter. Am Gmünder Sebaldusaltar ward diese mit den Brustbildern der 14 Nothelfer und in der Mitte mit Maria und dem Jesuskind geschmückt. „Inwendig in den turlein ist gemalt ein englischer Gruß,“ heißt es in Schreyers eigenhändiger

bzw. diktierter Beschreibung. Es war also auf den beiden Predellatürchen, die für die Fastenzeit ebenfalls eine Schließung und Verdeckung der unteren Altarzier ermöglichten, links der Erzengel Gabriel mit dem Ave-Gruß, rechts die Jungfrau Maria im Kämmerchen zu Nazareth gemalt. Merkwürdigerweise wird die Verkündigung, obwohl sie längst, wenn auch noch nicht so lange wie die beiden Schreinflügel verschwunden ist, als Predella auch in neueren Beschreibungen noch immer erwähnt.

Nach des Stifters eigener Darlegung wie nach dem Ergebnis neuester kunsthistorischer Untersuchungen, besonders Bezolds, Dornhöffers und Weinbergers, sind drei verschiedene Hände an den Malereien des Gmünder Sebaldusaltars beteiligt: 2 Gesellen Dürers an den Flügeln, ein dritter an der Predella. Allerdings ist in der Benennung der vermutlichen Maler einst wie jetzt noch keine Uebereinstimmung erzielt worden. Hans von Kulmbach, Erhard Schön, Hans Springinklee und Hans Wechtlin haben nach dem heutigen Stand der Forschung, archivalischer und stilvergleichender, die meiste Aussicht, sich in den Ruhm der Meisterschaft am Sebaldusaltar zu teilen. Direkte Mitarbeit Albrecht Dürers an dem als Ganzes rühmenswerten, in etlichen Einzelheiten mehrfach getadelten Werk wird abgelehnt, ja einer der namhaftesten Kenner der Kunst jener Zeit, der frühere Direktor des Germanischen Museums, J. v. Bezold, hat nach der ersten Besichtigung des neuen „Dürers“ in Gmünd die festgestellten Flüchtigkeiten und Verzeichnungen als Beweise bezeichnet „wie sorglos der Meister die Arbeiten seiner ‚Knechte‘ habe in die Welt gehen lassen“.

Im Altaraufsatz, in den Nischen des gotischen Holzstrebewerks haben ohne Zweifel von Anfang an Figuren Aufstellung gefunden. Die heute sich dort befindliche Gruppe stellt die hl. Martyrin Apollonia dar, der die 2 Henker die Zähne einschlagen, die deshalb zur Patronin der Zahnleidenden, nicht der Zahnärzte geworden ist. Das Bildwerk stammt aus einem anderen abgebrochenen Altar und wurde bei der letzten großen

Kirchenrestauration in der oberen Nische untergebracht. Nach Sebald Schreyers Bericht war für den Altaraufsatz ein von ihm gestiftetes Kruzifix bestimmt. Vielleicht ist es dasselbe, das vor einigen Jahren wieder ausfindig gemacht und für die Tabernakelnische neu verwendet wurde. Dem Stil und der Größe nach paßte dieses neugefundene, spätgotische Hochaltarkreuz ganz wohl an jenen früheren Ort und in die Zeit des Sebaldusaltars.

Von all den vielen anderen Stiftungen des Nürnberger Kirchenmeisters Sebald Schreyer für den Gmünder Sebaldusaltar hat sich nur noch ein bemaltes und ein beschriebenes Pergamentblatt in der Erhardschen Altertumssammlung erhalten, dessen Bedeutung und Zugehörigkeit zu dem von Sebald Schreyer gestifteten, illustrierten Sebaldlegendenbüchlein im großen Hl. Kreuzwerk nachgewiesen ward (S. 181—184, Abdruck des Pergamentrests Anhg. XXIV S. 290). Die glücklich erhaltene Pergamentmalerei als erstes und der Schluß der lateinischen Sebalduslegende als letztes Blatt ist wegen des Vergleichs mit den andersartigen Darstellungen desselben Stoffs im Sebaldusfenster und im Sebaldaltarschrein von doppeltem Interesse.

An der Rückseite der zweiten südlichen Chorkapelle sind alte und neue Erinnerungszeichen aus der vielhundertjährigen Geschichte von Hl. Kreuz angebracht. Von besonders hoher, baugeschichtlicher Bedeutung ist die Ablaßtafel, die jedenfalls ganz kurze Zeit nach dem Einsturz der beiden Osttürme in der Karfreitagnacht 1497 hergestellt wurde, mag auch die verwischte bzw. mehrmals (1612 und 1713 laut Inschrift) wie das Hauptbild übermalte, älteste Zeitangabe verschiedener Lesung früher und jetzt ausgesetzt gewesen sein (1501, 1503, 1505, 1533?). Das auf Holz gemalte Bild zeigt die Wiederherstellungsarbeit an dem schwerbeschädigten Chor des Münsters U. L. Frau. Aufzugsrad, Kranen und Gerüste sind in dem furchtbaren, zwischen Chor und Schiff klaffenden Riß zu sehen. Maurer und Steinmetzen sind am Hochchor außen und in der Steinmetzhütte unten am Chorschluß tätig. Die

obere Inschrift des Tafelbildes verkündet die Ablässe, die für Beisteuer zu den Kosten des Baus verwilligt sind. Eine Auswahl der Ablaßurkunden in Wort und Bild und eine erstmalige Reproduktion von Ablaßtafel und Einsturzbild findet sich in meinem obgenannten Hl. Kreuz-Buch (Nr. 15, 66 und Anhang XX).

Zwei Gipsbüsten sollen das Andenken der beiden großen Baumeister aus dem Geschlecht der Parler in der Kirche ihrer Heimat verewigen. Die linker Hand aufgestellte Büste ist eine Nachbildung des durch Inschrift und Meisterzeichen gesicherten Porträts Peter Parlers in der Triforiumsgalerie des St. Veitsdoms zu Prag. Die andere soll Heinrich Parler, Enrico da Gamodia, den am Bau des Mailänder Doms 1391 beteiligten Meister aus Gmünd vorstellen, eine Kopie des Kopfes über dem Wasserbehälter des Händewaschraums (Lavacrum, Sakristeivorraums) in der Karthause (Certosa) bei Pavia. Aber diese Büste ist von italienischen wie deutschen Fachmännern als Berberkopf, wenn nicht als exotische Mönchsphysiognomie erklärt. Sie hat mit Heinrich von Gmünd ebensowenig zu tun als dieser mit dem Bau der Certosa, ganz abgesehen davon, daß die Identität Heinrich Parlers des Jüngern mit dem am Mailänder Marmordom beschäftigten und schmählich entlassenen Enrico da Gamodia, Heinricus Teutonicus, höchst zweifelhaft ist und selbst vom Biographen Peter Parlers und seiner Familie, J. Neuwirth, ernstlich bestritten wird. Aus weiteren, anderwärts dargelegten Gründen dürfte es höchste Zeit sein, das durchaus unechte Parlerporträt, das jeder deutschen Familienähnlichkeit hohnsprechen muß, aber noch im vorigen Jahr von Gmünder Schriftstellern verherrlicht wurde, aus Kirche und Museum auszuscheiden und sich mit dem einzigen echten, dem Bilde Peter Parlers, des Sohnes Heinrichs „von Gemunden in Schwaben", zu begnügen.

Ganz besonders wohlverdient ist der neugotische Gedenkstein für Stadtpfarrer Anton Pfitzer (1818—1892). Während seiner 44jährigen Wirksamkeit in Gmünd war er (schon als Kaplan seit 1848) der geistige Leiter der 2 großen Kirchenerneuerungen; in Wort und Schrift,

in geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Forschungen, in ständigem Austausch mit Kunstkennern in und außerhalb Württembergs, in selbstlosem, harmonischem Zusammenwirken mit Gmünder Mitbürgern wie Julius Erhard, Kommerzienrat, Friedrich Keppler, Notar, Bruno Klaus, Gymnasialrektor, mit den eifrigen Kirchenpflegern Nuber und Kraus, mit Fachmännern wie Josef von Egle, Baudirektor, und seinem Hauptassistenten Karl Mayer, dem Konservator Paulus, Stuttgart, Karl Alexander von Heideloff und W. J. von Essenwein, den Nürnberger Gotikern, hat er „den Besten seiner Zeit genug getan", wenn er auch von unserem heutigen Standpunkt aus der Schwäche jener Zeit, dem barockfeindlichen Stilpurismus und mangelhafter Urkundenforschung, seinen Tribut gezahlt hat.

Das im Jahre 1868 von der Familie Karl Vogt gestiftete Fenster der 2. Chorkapelle stellt die Geburt Christi dar.

Die dritte Chorkapelle (St. Anna-Altar).

Ein spätgotisches Flügelaltärchen, das von Pfitzer im Handel erworben, hier Aufstellung fand nach Beseitigung der Barockaltäre, zeigt im Schrein die kleinen Statuen Maria mit Jesuskind, zur Seite die beiden Johannes, den Evangelisten und den Täufer. Daran reihen sich je 2 Doppelflügel mit Reliefs aus dem Leben Jesu und Mariae: innen links Mariae Verkündigung und Geburt Christi, rechts Heimsuchung Mariae und Geburt des hl. Johannes Baptista. Die äußeren, des krönenden Rankenornaments entbehrenden Flügel stellen dar: links oben Anbetung der Weisen, unten Mariae Tod; rechts oben Christus vor Pilatus und unten Maria mit dem Leichnam Christi. Auf der Rückseite sind die Außenflügel bemalt mit paarweise angeordneten Heiligenfiguren: links Katharina und Barbara, Maria und Elisabeth; rechts Sebastian und Georg, Margareta und Magdalena. Die aus allerlei Altarresten mehr oder weniger willkürlich zusammengestellten Einzelfiguren und Szenen gehören mit ihrem aufgelockerten Ornament und Flachbogenabschluß dem spätesten Abschnitt der Spätgotik an und verraten fränkischen Einfluß.

Auf dieses alte Flügelaltärchen ist ein neugotischer Altaraufsatz gestellt worden, in dessen Mittelnische eine altgotische Statue: „St. Anna selbdritt" in Lebensgröße steht; diese soll aus der Johanniskirche stammen. Die Art der Gruppierung der beiden Kindergestalten Maria und Jesus (die Tochter unten an der Hand der Mutter) ist die an der Wende zur Renaissance und besonders im Barock übliche. In den Seitennischen haben 2 andere kleinere Statuen spätgotischen Charakters: St. Petrus und Johannes, darüber St. Ursula, Zuflucht gefunden.

An der Rückwand hängen 2 weitere Totenschilde; (Nr. 4) für Niklas Gaisberg, Kaiserlicher Rat, gest. 26. Aug. 1541, und (Nr. 5) für Vogt Veit Späth (Spett) von Thunau (nicht Timnau) gest. 2. März 1541, je mit Wappen und Helmzier der altschwäbischen Geschlechter. In die Wand unten sind 2 Grabsteine mit Louis XVI.-Ornament eingemauert, deren einer nach seiner noch lesbaren Inschrift dem Amtsoberstättmeister Franz Xaver Storr (gest. 1789) gewidmet ist; der zweite gehört nach Fragmenten der Inschrift Maria Storr, wohl seiner Gemahlin.

Das Kapellenfenster stellt den zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel zu Jerusalem dar, eine Stiftung der Familie Neuber 1868; Entwurf und Farbengebung wären für ein Nichtglasgemälde eine ausgezeichnete Leistung, so aber sind diese wie die anderen Fenstergemälde „mehr in Glas als mit Glas" gemalt.

Vierte Chorkapelle (Rechbergische Kapelle, Kreuzaltar).

Die wahrscheinlich wegen der Stiftung der Dorothea von Rechberg zum Chorneubau (1510) und ihrer Begräbnisstätte so genannte Kapelle hat einen neugotischen Altar mit hohem Kruzifix aus dem 16. Jahrhundert, das vom ehemaligen Kreuzaltar unter dem Chorbogen stammen soll und eigenartige Schicksale erlebt hat. Die

Seitenfiguren Johannes und Maria fertigte in den Fünfzigerjahren der Münchner Bildhauer Martin Pauly, ein am Typhus früh verstorbener Tiroler Künstler. Das Predellarelief: Hl. Abendmahl, stammt von Hermann Wörmann, dem Meister des Hochaltars.

An der rückwärtigen Strebepfeilerwand sind 2 wertvolle spätgotische Standfiguren aufgestellt. Links steht der hl. Vitus, als junger (römischer) Edelmann gekleidet, das Marterinstrument, den Kessel siedenden Oels, in der Hand; weitaus häufiger sind die sog. „Veit im Häfele", der Knabe steht in Halbfigur im Kessel (erstmalige Abbildung im Hl. Kreuzbuch, Nr. 80). In der mandorlaartigen Ovalumrahmung, noch versehen mit den alten Aufzugshaken, steht Christus der Auferstandene, dessen Bild am Himmelfahrtsfest durch das Gewölbe während des Evangeliums hinaufgezogen wurde — ein Gebrauch, der auch hier bis in den Anfang des letzten Jahrhunderts in Uebung blieb. Jedenfalls ist die Holzfigur mit ihrem edlen Faltenwurf und den 2 oben schwebenden köstlichen Engelsfigürchen derselbe „Uffartschristus", der in Rudolf Holl's Karfreitagsbericht 1497 unter den unverletzt aufgefundenen Bildwerken erwähnt ist (im Wortlaut abgedruckt bei Naegele, Heiligkreuzkirche, Anhg. XIII).

Das steinerne barocke Grabmal an der Wand darunter ist dem Andenken des 1674 gestorbenen Altbürgermeisters Michael Klopfer und seiner „ehelichen Hausfrau Anna Maria Deblerin" gewidmet, deren Todesdatum, wie öfters bei Familienepitaphien, nicht ausgefüllt ward. Das Ehepaar kniet zu den Füßen des Gekreuzigten, über dem Gott Vater im Brustbild und die Taube des hl. Geistes schwebt, eine späte barocke Umformung des Dreifaltigkeits- oder Gnadenstuhlmotivs, dem wir schon in der Gotik am äußeren Ostchorrund begegnet sind. Im Fußboden liegt ein fast ganz abgetretener Grabstein, in dessen mittlerem Rundell das Wappen der von Rechberg-Rotenlöwen zu erkennen ist. Nach Inschriftresten ist hier die 1622 gestorbene Blanka v. Rechberg zu Hohenrechberg beigesetzt. Wahrscheinlich hat in der sog. Rechberg-Kapelle schon die Stifterin von testamentarischen Legaten zur Wiederherstellung der 1497 beschädigten Bauteile des Münsters, Dorothea von Rechberg geb. von Rammingen (1510), ihre Grabstätte gefunden und mit später verstorbenen Geschlechtsgenossen ein Familienepitaph erhalten.

Der kleinste und wohl älteste der Totenschilde an den Kapellenwänden des Münsters (Nr. 6) entbehrt jeder inschriftlichen Bezeichnung; als Wappen zeigt er in der Mitte einen großen Baum und als Helmzier das Brustbild eines Mannes in starkem Hochrelief (vielleicht Wappen der Storr?).

Das Kapellenfenster, aus den Mitteln der Kirchenstiftung erstellt, zeigt die liebliche Szene des Evangeliums, wie Jesus die Kinder segnet.

Fünfte Chorkapelle (Antoniusaltar).

In den Nischen des neugotischen Schrein- und Schreinerwerks sind neben der neuen Hauptfigur in Holz, St. Antonius von Padua aus H. Wörmanns Werkstatt, einige kleinere spätgotische Heiligenfiguren untergebracht: seitwärts St. Johannes Evangelist und Nikolaus, oben Barbara mit dem Turm.

An der Rückwand hat jetzt seine Stelle ein vielgewandertes Bildstöcklein erhalten, ein außergewöhnlich hochstehender Vertreter kirchlicher Volkskunst, der mit seinen Ueberschneidungsmotiven und Bauformen als Zeitgenosse der Schiffswölbung und Nordostportalrestauration, des letzten Abschnitts der Spätgotik, sich ausweist. Aus dem Spital war das treffliche Steinbildwerk in eine Vorstadtkapelle, nach deren Abbruch ins Münster, zuletzt in die Nische unterhalb der Sakristei gebracht worden, von wo es das neue Kriegergedächtnismal wieder vertrieb. Auf reich profiliertem Sockel und Schaft, dessen Mitte ein Band mit vielen astförmigen Rippendurchsteckungen ziert, erhebt sich ein breiterer, viereckiger Steinblock, in welchem 3 Nischen ausgehauen sind. In der vordersten sehen wir unter Wimpergen Christus am Kreuz und darunter Maria und Johannes als trauernde Zeugen der Passion; in den Seitennischen die hl. Sebastian und Nikolaus. Strebepfeiler mit Bögen, Fialen

und Kreuzblume bilden den Abschluß dieses kleinen (2,86 m h.) Meisterwerks spätgotischer Architektur und Plastik um 1520. Darüber hängt der hölzerne Totenschild (Nr. 7) des Eitel Hans von Hausen zu Wagenhofen, der am 17. Dezember 1622 starb und seine Grabstätte mit einem steinernen Denkmal in der 10. (nördlichen) Chorkapelle fand. Der Totenschild an der Rückwand gehört zu den größten und kunstvoll ausgestatteten Werken dieser Art. Ein mächtiger Eberkopf ragt in Hochrelief aus der Helmzier weit hervor. Bei dem stark abgetretenen Epitaph im Fußboden unserer 5. Chorkapelle ist im Doppelwappen eines unbekannten Geschlechts nur noch ein Haken erkennbar. 4 Randwappen umrahmen den wohl dem 17. Jahrhundert angehörenden Grabstein.

Das neuere Fenstergemälde stellt Jesus in Bethanien dar, wie er in Gesellschaft von Martha und Maria, der Schwestern des Lazarus, speist und lehrt.

Sechste Chorkapelle (hl. Grab).

Der letzte südliche und der letzte nördliche Strebepfeiler des Ostchors umschließen den Ablauf der westöstlichen Mittelachse des Münsterbaus, die durch die Mitte des breiten Chorfensters geht. Hier in diesem äußersten Raum ist ein selbständiges steinernes Skulpturwerk von seltener Art und besonders beachtenswerter Gestaltung eingebaut: das hl. Grab. Auf der zweiten Stufe baut sich die Tumba auf, in deren Vertiefung der überlebensgroße Leichnam Christi ruht. An der Vorderfront derselben sind 3 Wächter im höchsten Hochrelief bis zu voller Körperlichkeit angebracht in wechselnder, hockender Haltung und Bewaffnung. Bewunderungswürdig ist die Wiedergabe der verschiedenen Grade des Erwachens bzw. Schlummerns der römischen Soldaten. Interessant ist das Ergebnis eines Vergleichs mit der wohl um etliche Jahrzehnte älteren Hl. Grabdarstellung im obersten Streifen des Tympanons am Nordostportal. Die profillose Vorderwand hat als einzigen Schmuck einen schmalen Blumenfries am oberen Ende wie auch am rechten seitlichen Abschluß zu Füßen

Christi, gleichsam als wolle dem toten Heiland von liebender Hand jahraus jahrein eine Blumenspende aufs harte Grab gelegt werden.

Aus der nur wenig halbrund eingetieften Deckplatte ragt der Leichnam Christi in Ueberlebensgröße (2,30 m) hervor, mit dem Haupte nach links gebettet. Das Leichentuch, um das schmerzdurchwühlte Dulderhaupt geschlungen, läßt Arme (gekreuzt), Brust und Fußende mit den sichtbaren 5 großen Wunden frei, welche noch Spuren einstiger Bemalung zeigen, ebenso wie die Wächter, Engel und Frauen.

Hinter der sarkophagähnlichen Tumba stehen 5 Gestalten (3 Frauen und 2 Engel), auf die Ecken und die Mitte verteilt. Auf einer Steinbank zwischen Kapellenwand und Grab sind die 3 frommen Frauen aufgestellt, die den gekreuzigten Heiland beweinen und dem Toten am ersten Ostermorgen die letzten Liebesdienste erweisen wollten. Nach dem Berichte der Evangelien (Mt. 27, 56; 28, 1; Mc. 16, 1; Lc. 24; Jo. 20, 1) sind es die 3 Marien, Maria Magdalena, Maria Salome und Maria Cleophae; die bekehrte Sünderin und Lazarusschwester, und die beiden „Verwandten des Herrn" durch die hl. Anna und Maria. Die beiden äußeren Frauen tragen Salbgefäße, die mittlere ein Buch, wohl durch die jüngere Gestalt, die langen Locken und das Symbol der vita contemplativa (beschaulichen Lebens) als Magdalena gekennzeichnet. Die matronenhaft in Witwenschleier gehüllten, treuen Jüngerinnen Jesu sind Mütter von Aposteln des Herrn, durch die Passionsspiele und häufig gewählte Vornamen in alten Gmünder Familien einst allgemein bekannt. Salome und Cleophae erscheinen auch im Holzrelief des Sippenaltars. Maria, die Mutter des Herrn, mag in freien dichterischen Ausgestaltungen der biblischen Berichte durch Schauspiel und Kunstwerk öfters den drei anderen Marien am Grab beigesellt worden sein.

Die etwas niedrigeren Engel stehen auf einfachem Postament am hinteren linken und rechten Tumbaeck. Ihre jetzt abgefallenen Hände schwangen, jedenfalls nach Vergleichung mit unversehrt erhaltenen Grabengeln, einst

das Rauchfaß, „eine liturgische Antizipation des späteren Beerdigungsritus“. Sie sind auch an dem unserem Gmünder Hl. Grab nächstverwandten Werk im Freiburger Münster angebracht, fehlen dagegen z. B. in der Reutlinger Marienkirche, dafür ist hier der hl. Johannes als Begleiter den Frauen mitgegeben. In Schwäb. Hall sind statt der Engel an den Querseiten Josef von Arimathäa und Nikodemus aufgestellt.

Alle 5 Gestalten zeichnet lebhafter Stimmungsausdruck, Anmut und Abwechslung in Haltung, Haar- und Gewandbehandlung aus. Mit Recht rühmt Wilhelm Lübke, der ehemalige führende Kunsthistoriker in Stuttgart, an den Gmünder Hl. Grabfiguren die Vereinigung von Adel und Schönheit, besonders an den Engeln das edle, fast griechische Profil, den jugendlichen Reiz ihres Gesichts mit dem vornehm vortretenden Kinn und den prachtvollen Locken. Während die Gestalten der frommen Frauen künstlerisch weniger sorgfältig durchgearbeitet sind und auf ihrem Antlitz noch leise angedeutete Trauer über den Martertod des Heilands schwebt, scheint in dem feiner profilierten Angesicht wie in der bewegteren Haltung der Engel schon die siegesgewisse Zuversicht über den Triumph Christi über Tod und Hölle zum Ausdruck zu kommen.

Leider entbehrt das Gmünder Hl. Grab einer des plastischen Meisterwerks würdigen, architektonischen Umrahmung, wie sie ähnliche ältere und jüngere Schöpfungen in Nord- und Süddeutschland, z. B. Freiburg, Konstanz, Reutlingen, Hall u. a., zeigen. Wo sonst vertikale, mehr oder weniger hochaufgerichtete Baldachine mit Spitzbogen, Wimpergen und Fialen nach dem Vorgang von Bekrönungen der Hochgräber (vgl. das in meinem Hl. Kreuzwerk Nr. 58 abgebildete Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg (gest. 1299) im Münster zu Straßburg) aufragen, sehen wir hier nur eine horizontale, den liegenden Leichnam umrahmende Spitzbogenstellung nach Art einer gotischen Blendarkade ausgehauen; es ist ein krabbenbesetzter Wimperg über Christi Haupt, flankiert von 2 kreuzblumengezierten Fialen an der Tumbaoberfläche. Daß ein solcher senkrechter Aufbau dem breit hingelagerten Werk einen weit wirkungsvolleren Hintergrund bieten würde als die kahle Fensterbank und das buntverglaste, moderne Chorfenster mit dem Bild der Auferstehung Christi (3 Marien und Magdalenaerscheinung), ist kein Zweifel. Ob er ursprünglich geplant oder ausgeführt und der Ungunst der Zeiten, wie zum Teil der im Münster zu Freiburg, hat weichen müssen? Jedenfalls war für die durch mittelalterliche, schriftliche und monumentale Quellen (z. B. Freiburger Hl. Grabchristus mit viereckigem Hostiengrab in der Brust, s. Abbildung 56 in meinem Hl. Kreuzbuch) bezeugte Karfreitagsfeier auch im Gmünder Hl. Grab irgend ein altarähnlicher, kerzenbesteckter Aufbau hergerichtet, vor dem in jener tragischen Abendstunde 1497 nach R. Holls Bericht die 4 Sängerknaben und 2 Altmänner Karfreitagsandacht hielten, bis sie vom Turmeinsturz überrascht wurden.

Für die Zeit von 1670 bis 1850 begnügte man sich nach einem Restaurationsbericht mit einem barocken Einbau, einem bis zum Gewölbe reichenden Balkengerüst und einer Stiege zur Aufstellung der Monstranz in der Karwoche, die über den Hochaltar hinweg noch am Westende der Kirche gesehen werden konnte. Die übrige Zeit des Jahres verdeckte ein großes Leinwandgemälde, die Auferstehung Christi, die ganze Kapelle und ihr für Fenster, Pfeiler und Gewölbe schonungslos gewalttätiges Schaugerüst.

Um die Zeit der Entstehung des Hl. Grabs im Gmünder Münster annähernd festzustellen, gilt es nicht nur die Baugeschichte von Hl. Kreuz zu befragen; mehrere Jahrzehnte sind sicherlich zwischen der Grundsteinlegung des Chors 1351 und der Schmückung der Schlußkapelle des Ostchors verflossen, der mit Aufstellung und Weihe des Hochaltars 1410 seinen vorläufigen Abschluß fand. Auch aus dem Verhältnis zu dem stilistisch nahe verwandten Freiburger Hl. Grab können und müssen nähere chronologische Handhaben für die Altersbestimmung des Gmünder Werks sich ergeben. Baugeschichtliche Forschungen und stilgeschichtliche Erwägungen weisen aber dem offenkundig von Straßburg her beein-

flußten Freiburger Hl. Grab ein höheres Alter zu. Nicht das Freiburger Monument ist eine „Replik“ des Gmünder Hl. Grabs, sondern umgekehrt! Vermutlich war die im Gmünder Museum aufbewahrte, aus Hl. Kreuz stammende Holzfigur des Grabchristus ein seltenerer und älterer Typus aus der Zeit um 1350, der Vorgänger des steinernen, und hat vielleicht bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts, bis zur Einrichtung der Hl. Grabkapelle als Ersatz gedient.

Die einzige weitere Probe gotischer Monumentalmalerei birgt neben dem verdeckten inneren Bogenfeld des Westportals die Hl. Grabkapelle an den Seitenwänden der schräggestellten, eingezogenen Pfeiler. Die Verständnislosigkeit und das protzige Schaugepränge der Barockzeit verleiteten zur Uebertünchung der Fresken, die anläßlich der vorletzten Kirchenrestauration wieder entdeckt wurden und durch Maler Deschler in Augsburg 1863/64 leider eine damals übliche, zu starke Renovierung sich gefallen lassen mußten. An der rechten Seitenwand sehen wir die Kreuzigung Christi, Christus mit Nägeln, die beiden Schächer mit Stricken ans Kreuz geheftet. Unter dem Kreuz stehen 2 Gruppen: zur Linken die 3 Marien, nach dem Evangelist Johannes (19, 25) Maria, die Mutter Jesu; Maria Magdalena und Maria Cleophae; zur Rechten 4 Männer, Johannes mit dem Evangelienbuch, der heidnische, Christi Gottessohnschaft laut bekennende Hauptmann (Longinus) in voller Rüstung und 2 andere römische Soldaten. Unmittelbar am Fuß des Kreuzes würfeln 3 Kriegsknechte um den ungenähten Leibrock Christi und streiten sich um die Verteilung der Beute. Statt der sonst öfters über den Schächerkreuzen angebrachten Engel und Teufel mit den Seelchen der Gerichteten ist am Gmünder Fresko ein merkwürdiger Zweikampf zwischen dem Engel des Lichts (flammendes Schwert) und dem Geist der Finsternis (Ofengabel) dargestellt. So sehen wir in dreifacher Stufenfolge den gewaltigen Kampf zwischen Leben und Tod, Sünde und Erlösung, Himmel und Hölle, das duellum mirandum nach dem alten Osterhymnus, am Holz des Kreuzes versinnbildet.

Die nächste Karfreitagsszene, die Herabnahme Christi vom Kreuz und seine Beweinung, hat der unbekannte Künstler auf die gegenüberliegende linke Pfeilerwand gemalt. Nikodemus und Josef von Arimathäa, die getreuen, nicht geflohenen Jünger Jesu, stehen im Hintergrund und halten das Leichentuch für den vom Kreuze schon herabgenommenen Heiland. Die als schon vollendet zu denkende, nicht dargestellte Kreuzabnahme, wie sie aus Rubens' berühmtem Gemälde uns geläufig ist, sollen wohl die leeren Kreuzesbalken und die sie umschwebenden 4 Engel (oben mit Leidenswerkzeugen, unten mit Rauchfaß und Weihwasserbecken wie zum Begräbnis) verkünden. Maria lehnt sich an den Kreuzesstamm und hält den toten Sohn auf ihrem Schoß; neben dieser ergreifenden Pietagruppe kniet Maria Magdalena und hinter ihr eine besser gelungene Frauengestalt, wohl Maria Cleophae.

Die Kunst der Gruppierung und Komposition, der psychologischen Ausdrucksform in Gesicht und Körperhaltung eignet dem Maler in hervorragendem Maße. Ein sicheres Urteil über die Zeit der Entstehung der Passionsfresken in der Schlußchorkapelle läßt sich aus zweifachem Grund einwandfrei nicht ermöglichen: einmal hat das barocke Treppengerüst im 17. Jahrhundert Farbe und Konturen stark beschädigt, nach Pfitzers Augenzeugenbericht bei der Aufdeckung den Kopf des hl. Johannes und des rechten Schächers völlig zerstört; sodann sind im 19. Jahrhundert die von der Tünche befreiten Bilder zu stark übermalt worden. Jedenfalls hat die Bemalung der Hl. Grabkapelle nicht lange nach deren Einrichtung, wenn nicht gar gleichzeitig stattgefunden. Wenn wir für die zweifellos von der oberrheinischen Kunst, von Freiburger und Konstanzer Fresken beeinflußten Wandgemälde einen einheimischen Meister annehmen dürfen, würde gerade für diese Zeit der Jahrhundertwende ein Gmünder Maler und Bürger durch urkundliche Bezeugung zu sicherer Verfügung stehen: „Ytel (Eitel) Martin, der Maler“, Schwiegersohn eines Herrn von Rinderbach, Gemahl der Margret von Lynegk aus der Linie der Rinderbach-Leineck, tritt 1413 in einer

Spitalurkunde und 1421 in einem von Notar Johann Baldung 1478 kopierten Kaufbrief auf (abgedruckt in meinem Hl. Kreuzbuch Anhg. Nr. 17). Der den angesehensten Familien der Vener und Leineck-Rinderbach-angehörende Maler Eitel Martin konnte jedenfalls eine zu solcher Leistung nötige Ausbildung an den Mittelpunkten schwäbischer und oberrheinischer Kunstübung sich verschaffen und muß der zeitlichen Nähe wegen als Maler der Hl. Grab-Fresken wenigstens mit in Betracht gezogen werden.

Ein eigenartig geformter Marienleuchter aus Messing im Rokokostil, früher am Choranfang aufgehängt, ist jetzt im Chorumgang zwischen der Hl. Grabkapelle und dem holzgeschnitzten Flügelaltar angebracht, der die Rückseite des Hochaltars bildet. Diese wohl trefflichste Arbeit des Münchener Holzbildhauers H. Wörmann stellt im Schrein Christus am Oelberg dar, auf den 2 Flügeln die 4 anderen Geheimnisse der Passion in der Reihenfolge des schmerzhaften Rosenkranzes; ihnen eignet der maßvolle Gefühlsausdruck des Nazarener Reliefstils.

Siebte Chorkapelle (nördlich, Guthirtenaltar).

Die Nischen des ganz neugotischen Altars sind mit neueren Statuen gefüllt, die sowohl der seelischen Ausdrucksfähigkeit der Gotik als auch der körperlichen Bewegtheit des Barock entbehren. Im Schrein steht Jesus der gute Hirte, zu beiden Seiten St. Theresia (Pfeil) und St. Augustin (Herz als Abzeichen), oberhalb St. Helena, die das hl. Kreuz auffindende Gemahlin des ersten christlichen Kaisers Konstantin d. G. Der runde Totenschild (Nr. 8) an der Rückwand gehört dem am 20. Februar 1616 gestorbenen Dr. Leonhard Kager, Ratskonsulent, Syndikus und Besitzer einer reichen, nach Augsburg verkauften Bibliothek und eines bedeutenden Silberschatzes, sowie seiner Gemahlin Katharina Orenbergerin (gest. 28. Juni 1614). Sein schon zu Lebzeiten bestelltes Grabmal birgt heute die 9. Chorkapelle. Seit kurzem hängt hier auch das stets zum Wandern verurteilte große auf Holz gemalte Kreuzigungsbild aus der Renaissancezeit (s. o. S. 73). Ein mächtiger Grabstein im Fußboden mit völlig abgetretener Schrift zeigt in der Mitte ein Doppelwappen mit 2 Beilen als große Helmzier, ferner Renaissanceornamente, Kartusche und Totenkopf; den Rahmen bilden 8 Ahnenproben.

Das Kapellenfenster ist als Zeichnung und Gemälde eine vortreffliche Leistung, eine Stiftung „der Arbeiter in hiesigen Fabricken“ vom Jahre 1883, es stellt Christus im Gespräch mit der Samariterin am Jakobsbrunnen dar.

Achte Chorkapelle (Geburt Christi-Altar).

Nach den mehrfachen Schreinerarbeiten in unechter Neugotik erfreut sich das Auge wieder am Anblick eines wenigstens zum Teil echt altertümlichen Altars. Der Flügelaltar mit seinen offenkundig niederländisch beeinflußten Gemälden hat der Renaissance auch im Chorumgang eine Stätte bereitet. Im Schrein sehen wir die Geburt Christi in schwerfälliger, neuer Reliefarbeit. Auf den Flügeln ist außen links die Verkündigung, rechts die Heimsuchung Mariae gemalt, auf den Innenflügeln setzt sich das Kindheitsevangelium fort: links die Beschneidung, rechts die Anbetung durch die hl. drei Könige. Lebhafter als die neuere, steife Holzplastik der Weihnachtsszene im Schrein ist das alte, kleine Relief über der Altarmensa. Die Enthauptung der hl. Katharina verrät Züge realistischer Auffassung, aber auch altdeutscher Gemütlichkeit (Kind mit Hündchen). Einige Schergengestalten erinnern an Salvatorfiguren des 17. Jahrhunderts. Im ebenfalls neuen Altaraufsatz ist eine kleine Schutzmantelmadonna, wenn es nicht eine öfters ähnlich dargestellte hl. Ursula sein sollte, wohl seit der Restaurationszeit hier oben aufgestellt.

An der Rückwand hängt ein Totenschild (Nr. 9) für Kaspar Debler, Bürgermeister, gest. 26. Nov. 1557. Darunter ist eine Gedenktafel eingelassen zur Aufklärung über ein unscheinbares, historisches Denkmal; dort steckt in der Rückwand der Chorkapelle noch halb herausragend eine Kanonenkugel, die bei der Belagerung der Stadt durch die Schmalkaldener am 26. November 1546 „in die Kirch allhie“ geschossen ward. Weiter unten ist in die Wand eingelassen der älteste Grab-

stein des Münsters aus dem Jahr 1404. Die Umschrift in gotischen Minuskeln ist fast unleserisch verwischt. Nach dem Wappen (Gans mit 3 Kugeln) gehört er offenbar einem Hak von Hoheneck, einem in Heubach und weitum einst begüterten Adelsgeschlecht. Im Boden sehen wir eine ganz abgeschliffene Grabplatte mit Renaissanceornamenten und 2 Helmzieren über dem Wappenschild.

Das Chorfenster zeigt, wie Maria das Jesuskind im Tempel zu Jerusalem aufgeopfert hat.

Neunte Chorkapelle (Armenseelenaltar).

Im neugotischen Schrein ist die jedenfalls von M. Pauly geschaffene, steife Gruppe: Jesu Taufe im Jordan aufgestellt, darüber im Aufsatz Gott Vater, in den Seitennischen hl. Franz Xaver (Kreuz) und hl. Maria Magdalena (Salbgefäß). Die Predellagruppe: Arme Seelen im Fegfeuer stammt von H. Wörmann in München. An der Rückwand ist eine einfache Grabplatte aus rotem Marmor eingelassen, die der schon genannte, 1616 gestorbene Dr. Leonhard Kager bei Lebzeiten im Jahre 1607 für sich und seine Gemahlin hatte setzen lassen, am Ort seiner in Aussicht genommenen Begräbnisstätte. Jedenfalls würde der nach dem Tod beider Ehegatten gestiftete Totenschild auch in diese Kapelle gehören. Den Grabstein ziert außer der lateinischen Inschrift in großen Renaissancemajuskeln ein reich verziertes Doppelwappen in Bronze, das den Stil Leonhard Kerns von Forchtenberg verrät. Im Fußboden der Kapelle befindet sich, teilweise durch das Altarpodium verdeckt, der Grabstein des Kaufmanns (mercator) Johann Straißer (nicht Stailler noch Straßer 1538!), der nach einer Urkunde im Pfarrarchiv 1436 die St. Barbaraaltarpfründe gestiftet hat; seine Schwester oder Tochter Anna machte gleichzeitig mehrere Stiftungen. Sein Wappen zeigt kunstvoll verschlungene, langstielige Blumen (Wasserlilien (?). Das Fenster zeigt als Gemälde die Anbetung des Christkinds durch die hl. drei Könige. Die 2 Totenschilde (Nr. 10, 11) sind Wolf Jäger d. Ä., gest. 1586, und Leonhard Haug, gest. 1546, gewidmet.

Zehnte Chorkapelle (Josefsaltar).

In der Hauptnische des neugotischen Altars steht die Holzfigur des hl. Josef, zu beiden Seiten die Statuen der hl. Sebastian und Aloysius; sie stammen von dem Gmünder Rieß oder seinem Mitarbeiter, dem Tiroler Pauly in München. Erfreulichere, plastische Arbeiten sind die beiden Grabdenkmäler, besonders das spätgotische Epitaph, das in der Nische ein Priesterporträt enthält. Ein prachtvoller Ausdruckskopf unter dem Barett, sorgfältig bearbeitete Hände mit Weihrauchfaß und sistrumähnlichem Instrumente (Klingel oder Weihwasserspritze?), trefflich stilisierte Gewandung, reiches Rahmenornament mit Ueberschneidungen oder Durchsteckungen am Astwerk wie an den Postamenten des Nordostportals, am Gewölbe und Bildstockkruzifix, Wappen und andere Embleme in bester Ausführung stempeln dieses namen- und inschriftlose Epitaph zu einem Meisterwerk der spätesten Spätgotik, eines Bischofs oder Domherrn durchaus würdig. Würde nicht das auf diesem Grabmal angebrachte Wappen dem Schöneckschen widerstreiten, so würde man sofort, wie manchmal ohne Prüfung von Wappen und Kunstcharakter, versucht, dieses Monument der vordersten nördlichen Chorkapelle für das aus der Kanzelnähe verschwundene Grabmal des in Gmünd 1368 verstorbenen Augsburger Bischofs zu erklären und wie bei dem wenig älteren Epitaphien des Bürgermeisters Klebzagel und des Minder-Bruders David an spätere monumentale Ehrung früherer Zelebritäten der Stadt denken. Doch hoffen wir, daß die nicht weit zurückreichende, vielleicht auf Kenntnis der abgefallenen Inschrifttafel beruhende Ueberlieferung Recht behält mit der Zuschreibung an den angeblichen „Leinzeller Pfarrer Wilhelm Schwönzlinger".

Die berechtigten Zweifel, die ob der Bestimmung eines so reichen Denkmals für einen armen Leinzeller Pfarrer im Gmünder Münster aufstießen, lösten dem Verfasser des Jubiläumswerks über die Hl. Kreuzkirche die gefundenen Urkunden. Darnach heißt der also geehrte Wilhelm Schwei(y)zlinger, Magister artium, der

wenigstens über die Jahre 1515—1520 als Pfarrer vom Hl. Kreuz in Gmünd urkundlich erwiesen ist und in jenen stürmischen Zeiten der Glaubensspaltung die städtische Pfarrei mit der von Leinzell vertauschte.

Nicht bloß des Toten, auch des Künstlers Namen verrät das etwa 100 Jahre jüngere Grabmal nebenan, es ist gewidmet dem auch durch einen Totenschild verewigten, 17. Dezember 1622 verstorbenen Eitel Hans von Hausen zu Wagenhofen und seiner Gemahlin Veronika Vöhlin (nicht Vötterin!) von Frickenhofen; deren Todesdatum fehlt im leergelassenen Inschrifts-Raum, es ist der offenbar später und wohl anderswo Verstorbenen nicht nachgetragen worden. Das Ehepaar kniet vor dem Gekreuzigten, Wappenpilaster (16fache Ahnenprobe) umrahmen die Reliefnische; Anfangsbuchstaben und Meisterzeichen Kaspar Vogts, des Gmünder Kirchenmeisters, sehen wir am oberen Rand angebracht.

An der oberen Rückwand hängt der stattliche Totenschild (12.) des Anthoni Fugger, eines durch finanzielle Mißgeschicke aus der Vaterstadt Augsburg nach Gmünd verwiesenen Sprossen des einst reichsten Kaufherrngeschlechts der Welt aus der Linie Kirchberg-Weißenhorn. Er starb in Gmünd am 13. April 1616 und fand seine letzte Ruhestätte im Münster, in dessen nächster Nähe das Amtshaus der Faktorei, Fuggerei genannt, war, das spätere Amtsgerichtsgefängnis am Münsterplatz an der Ecke der Kirch-, jetzt Münstergasse. Die 2 seitlichen Wappen gehören offenbar den 2 Frauen Anton Fuggers (v. Helfenstein und Höfingen). Außer diesem Wappenschild (die Gilgen, Fuggersche Lilien) und Mohrenjungfrau (Wiblinger Klosterstiftung) und 3 Hörner (vom Kaiser verliehene Herrschaft Weißenhorn), besitzt die Stadt von ihrem Bürger berühmten Namens noch ein Porträt und ein Buch mit Fuggerstempel im Museum.

Das Kapellenfenster stellt die Geburt Christi im Stall zu Bethlehem dar. Hier schließt der Zyklus der 10 Chorkapellenfenster, die alle nach Pfitzers Bericht von Andreä in Dresden entworfen und von E. Hecht in Ravensburg ausgeführt wurden. Dem Inhalt

nach zu schließen scheint die Reihe der Leben-Jesu-Darstellungen auf beiden Seiten mit der ersten und letzten Chorkapelle begonnen zu sein. Ueber dem mehr inhaltlich als technisch vorzüglichen, breiten Chorumgangfenster erscheint im Obergeschoß des Chorrunds von der Sebaldkapelle bis zur Sakristei ein Kranz von 16 schmalen Fenstern, die meist bloße Teppichmusterung zeigen. Das Mittelfenster, als der „Repräsentant des Titels des Chors“, wurde durch eine Darstellung der Aufnahme Mariae in den Himmel ausgezeichnet; der Entwurf stammt von Eberlein in Nürnberg, die Ausführung von L. Mittermaier in Lauingen. Auf der linken Seite sehen wir die Verkündigung des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis Mariae (1854) mit dem Bild des Papstes Pius IX. dargestellt, rechts in 2 Szenen übereinander Verkündigung der Menschwerdung und Geburt Christi. Das äußerste rechte Fenster wiederholt die Szene der Verkündigung mit steifer Gegenüberstellung von Maria und Gabriel; das äußerste linke zeigt ein Heiligenpaar (St. Barbara mit Turm und Margareta mit dem Lindwurm). Die Kosten der 3 mittleren Hochfenster, der Lucida, wie Pfitzer in seinem gedruckten Baubericht 1874 sie nennt, sind durch Sammlungen in der Diözese Rottenburg 1855 aufgebracht worden.

Paramentenkammer; Meisterstücke aus dem Kirchenschatz des Münsters.

Der Grundriß des genialen Baumeisters hat diesen Raum ziemlich genau entsprechend den Maßen der übrigen Chorkapellen als letzte Blume im elffachen, zwischen den Chorstrebepfeilern eingebauten Kapellenkranze bestimmt; im Aufriß erscheint diese Chorkapelle zwischen dem ersten und zweiten nördlichen Chorpfeiler als geschlossener Raum, zu dessen doppeltem Geschoß eine feste alte Eichentüre führt. Dasselbe Verhältnis zwischen offener und geschlossener Kapelle auf denselben Raumverhältnissen wie am nördlichen und südlichen Choranfang wiederholt sich je bei den über anderthalb Jahrhunderte später, nach dem Turmeinsturz, errichteten

Bauten der Sakristei und der Sebalduskapelle am Abschluß der Nord- und Südseite des Schiffs. Manche ältere Beschreibungen der Hl. Kreuzkirche bezeichnen denn auch den Schatzkammerraum, welcher der Marienkapelle genau gegenüberliegt und die erste Chorpfeilerreihe ausfüllt, als letzte (von Südost an gerechnet) bzw. erste nördliche Chorkapelle.

Unter den von Kaplan R. Weser (1909) erstmals beschriebenen Kleinkunstschätzen aller Gmünder Kirchen und Kapellen ist der Kirchenschatz vom Hl. Kreuz der reichste, ja er gilt als der reichste des ganzen Landes, wie die wiederholten Ausstellungen kirchlicher Metallarbeiten in Gmünd 1862, 1878 (29. Nov.), 1909 (50 Nr.), in Stuttgart (1911) und ihre erstmalige Beschreibung in Laib und Schwarz's Kirchenschmuck (XII und XIII) bezeugten. Der schmalkaldische und dreißigjährige Krieg und zuletzt noch die im zweiten französischen Revolutionskrieg 1796 aufgezwungenen Kontributionen, zu deren Bestreitung viel Kirchensilber eingeschmolzen werden mußte, haben ihn beträchtlich verringert, und nach Ausweis eines alten Inventars sind mindestens ebensoviele, wenn auch mehr nach dem Material- als Kunstwert eingeschätzte Gegenstände bei den ersten zwei Restaurationen des 19. Jahrhunderts verkauft worden, hauptsächlich wohl, um Geld zu den großen Kosten der Erneuerungsarbeiten zu gewinnen.

Hier sind die nicht zu alltäglichem Gebrauch für Sakristei und Altar dienenden Gegenstände kirchlicher Kleinkunst aufbewahrt. Die ältesten 5 Stücke gehören der Spätgotik an: 1 Kreuzpartikel, 1 Monstranz und 3 Reliquiare (der hl. Anna, Sebastian und Vitus). Ein vielbewundertes und viel ausgestelltes Meisterwerk spätmittelalterlicher Goldschmiedekunst ist der Kreuzpartikel, nach seinem kunstvollen Aufbau auch Kalvarienberg genannt, 82 cm hoch. Den kupfervergoldeten Fuß bilden 8 Baldachine mit zierlichen silbernen Heiligenfigürchen, auf die ein dreifach abgestufter, achteckiger Unterbau folgt, geschmückt mit fein punktierten Bildern (Totentanz- und Jagdsymbolik, Wappen), Zinnenkranz, Rundtürmchen und Markierung des Golgotha

(Steine, Gebeine, Totenkopf). Darauf erhebt sich das silberne Kreuz, dessen dreifach abgestufter Sockel mit Rankenornamenten, Figuren unter Baldachinen und Engeln geziert ist. Am Fuß des Kreuzes stehen Maria und Johannes (15,5 cm hoch), trefflich modellierte, etwas derbe Gestalten. Ausdrucksvoll, bis auf das Geäder fein ziseliert ist der Körper des Gekreuzigten; an den 4 Enden des Kreuzes auf Emailgrund sehen wir 4 vergoldete Reliefs, vorne die 4 Evangelisten, rückwärts die 4 abendländischen großen Kirchenlehrer. Die etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörende Arbeit wird schwerlich in Gmünd entstanden sein, ebensowenig wie das andere Kleinod spätgotischer Kleinkunst.

Die vielleicht um etliche Jahrzehnte jüngere Monstranz, 99 cm hoch, stellt den ganzen, in Silber übertragenen Schatz der Architekturformen der Gotik dar, verbunden mit reicher Verwendung der Plastik (11 Figuren). Ein breiter Fuß und Knauf, ananasförmig gebuckelt, dazwischen der stark entwickelte Stamm tragen das Ostensorium für die hl. Hostie, überragt von doppeltem Baldachin mit der Madonnenstatuette (späterer Ersatz für ein Kruzifix) und einer durchbrochenen Pyramide; Strebepfeiler mit Nischen und Figuren, Heilige, Engel mit Leidenswerkzeugen und Stolen flankieren das Mittelstück. Madonna, Moses und Aaron zeigen durch Kopf- und Gewandbildung und besonders durch die Antiquaschrift auf Arons Rolle und die Unterschrift der Mosesfigur späteren Ursprung. Nicht einer älteren, sondern einer jüngeren Vergröberung der Goldschmiedsplastik verdanken sie ohne Zweifel ihren späteren Ursprung.

An Zahl und Bedeutung stehen die Denkmäler der Goldschmiedekunst aus der Renaissancezeit hinter den gotischen Erzeugnissen zurück. Das silbervergoldete Ciborium, das früher zur Austeilung des Kommunionweins an Priesterschaft und Magistrat, dann der Osterkommunion am Gründonnerstag benützt wurde, zeichnet mehr sein historischer Ursprung als seine einfache, künstlerische, jeglicher Zierat entbehrende Form aus. Kaiser Karl V. schenkte den Kelch zu Innsbruck 1552 laut

lateinischer Inschrift dem Rat zum Lohn für seine Standhaftigkeit in den religiösen und politischen Kämpfen; der Bürgermeister („Konsul") Johann Rauchbein erhielt ihn wohl als Geschenk des Rates und stiftete den Kelch (wie auch nach der Ueberlieferung seine Prunkrüstung) der Pfarrkirche zum Hl. Kreuz und U. L. Frau. An einem anderen erneuerten Ciborium zeigen Fuß und Deckel noch alte, schöne Renaissanceformen, Augsburger Arbeit aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Weitaus überwiegend ist im Gmünder Kirchenschatz Barock und Rokoko vertreten, vor allem durch Glanzstücke in der Schatzkammer des Münsters. Die große barocke Sonnenmonstranz in Silber, teilweise vergoldet, 1,18 m hoch, ist eine hervorragende Arbeit des Augsburger Goldschmieds MM, nach Rosenberg wahrscheinlich Michael Mayr (gest. 1714). Den ovalen Fuß schmücken Fruchtbündel, Engelsköpfe und Engelsflügel, Medaillons der vier Evangelisten und allerlei Blumen- und Rankenwerk. Den Träger des ganzen Aufsatzes mit dem herzförmigen, strahlenumgebenen Ostensorium bildet eine 17 cm hohe Engelsfigur mit erhobenen Armen. Auf dem Rankenwerk der Strahlenscheibe sind 8 Flachfiguren, Engel und Heilige um Gott Vater verteilt, dessen segnende Rechte ein kostbarer Anhänger mit großer Perle und Emailschmuck (Renaissancearbeit) ziert, wohl ein Geschenk aus der Hand einer Gmünder Patrizierin. Der 1695 als Vorgeher, 1699 als Beschaumeister der Augsburger Goldschmiedezunft genannte Meister M. M. hat wohl Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts die Monstranz vollendet.

In dieselbe Zeit gehört der nicht signierte, massivgoldene Kelch (27 cm hoch); Fuß und Kuppa schmücken je 3 Emailmedaillons und 2 Engelputten, sie sind reich mit getriebenen Ornamenten und echten Edelsteinen eingefaßt. Aehnliche Technik, Anordnung und Zierat zeichnen die zum Kelch gehörige, silbervergoldete Lavabogarnitur aus, gezeichnet mit Augsburger Stadtmarke (Pinienzapfen oder „Pir") und Meisterzeichen Michael Mayrs; in der Mitte sehen wir Herz Jesu und Mariae in trefflicher Treibarbeit, am Rand 4 Emailmedaillons,

Putten und Rankenwerk. An Stelle der Herzen hat ein zweites, sonst ganz verwandtes Lavaboteller die Namenszüge Jesu und Mariae. Unter den zahlreichen Meßkelchen sei der mit 3 Medaillons an der Kuppe gezierte, silbervergoldete (Nr. 12) genannt, von H(ans) J(akob) E(rnst) von Augsburg (gest. 1703) gefertigte und wegen seiner Datierung und Stiftung durch I. G. D. S. T. (wohl Johann Georg Debler Stettmeister) der einfachere Kelch vom Jahr 1689. Von den vielen Arbeiten des Augsburger Meisters F. T. L., d. i. Franz Thaddäus Lang, dem bis jetzt nach Mark Rosenbergs neuester Zusammenstellung 244 nachgewiesen sind (1727 Vorgeher, 1732 und 1748 Beschaumeister, gest. 1773), erwähnen wir hier außer Kreuzpartikel, S. Florianreliquiar und 4 Kelchen (der vierte mit Leidenswerkzeugen am Fuß, Engelköpfen am Knauf und gravierten Medaillons an der Kuppa) vor allem die prachtvolle silberne Ewiglichtlampe mit reicher Durchbrucharbeit und Halbfiguren als Kettenträger; das Stifterwappen (Lilie, Krone mit Namenszug, Stern und Blume) ist noch nicht erklärt.

Von den 2 silbernen Rauchfaßgarnituren sind besonders die Schiffchen bemerkenswert, beide Augsburger Arbeit. Das eine von dem Meister W. D. trägt auf dem reichdekorierten Deckel das Jesuskind mit dem Kreuz; bei dem anderen von M. M. (Michael Mayr) bildet den Träger des blumengezierten Schiffchens, einer muschelförmigen Schale, ein Delfin und den verlängerten Deckel eine schwanzartige Fortsetzung. Ein silbergetriebener Weihwasserkessel stammt ebenfalls aus Augsburger Werkstatt, gestiftet von „Frau Maria Ursula Mössnengin Wirtin zum guldin Kreitz alhier zu Schwebischen Gmende geweßt" 1667.

Elegante Rokokoarbeiten sind z. B. der vom ersten Stiftsmesner Jakob Herlikofer 1766 gestiftete Kelch mit Email von einem Augsburger Meister N. V. G. 1757; ein Ziborium von dem Augsburger Goldschmied G(eorg) I(gnaz) B(auer), gest. 1790, von dem auch eine Lavabogarnitur mit köstlicher Blumendekoration, nach dem Buchstaben W aus den Jahren 1773/75, stammt; ein anderes Lavaboteller von T. G. S. (?) nach dem Jahres-

buchstaben S = 1767/69; 2 große silberne Leuchter von dem Augsburger Meister F. A. L., jedenfalls Franz Anton Lang nach Jahresbuchstaben P 1761/63 und 2 kleine mit Münchener Kindl-Stempel und Meisterzeichen I. F. C., eine Stiftung des Gmünder Stadtpfarrers und Dekans Nikolaus Arnold Molitor (1723/57). Nach der Chronogramminschrift vom Jahre 1757 ist einer der zahlreichen Kelche im Rokokostil nach dem Beschauzeichen (Adler) Kelch Nr. V, Villinger Herkunft aus der Werkstatt des Meisters O. T. O; ein ähnlicher Kelch in Fürstlich Fürstenbergischem Besitz ist 1728 datiert; er trägt Trauben, Aehren und Blumen an Fuß und Kuppa. Als feingetriebene Proben der Ziselierkunst sind die 2 silbernen Wandleuchter zu werten, eine Stiftung des Gmünder Handelsmanns Georg Debler und seiner Gattin Theresia, geziert mit den Reliefbildern der Stifterpatrone; sie stammen aus der Augsburger Werkstatt eines Meisters H., ebenso wie die Rokokoleuchter in der Johanniskirche und zwar aus dem Jahre 1772.

Diesen tüchtigen Goldschmiedearbeiten, welche der größten Mehrzahl nach zu Augsburg im 17. und 18. Jahrhundert bestellt waren, hat der Münsterschatz zu Gmünd nur wenige und unbedeutende Vorgänger der heutigen Gmünder Hauptindustrie gegenüberzustellen. Das Einhornzeichen verrät die Gmünder Herkunft, z. B. bei 2 Pestlöffeln, die zur Kommunionausteilung an Pestkranke dienten; ihre Meister sind nach den Zeichen A. M. und I. I. G. Andreas Messerschmidt (1718—1766) und Johann Jakob Gündle (gest. 1751); ferner Meßbuchbeschläge von I. E., Ignaz Emer, geb. 1707 in Gmünd, dann nach W. Kleins Nachforschungen nach Ellwangen ausgewandert, gest. 1791. Dekan F. X. Debler hat 10 Missalien im Jahr 1788 um 305 fl. 36,5 Kr. angeschafft. Ein Kelch, 1714 von Abraham Jehlin gestiftet, mit 3 Medaillons an Fuß und Kuppa, stammt von J(osef) F(ischer), Goldschmied in Gmünd (1676—1728). Ein Reliquiar in Sternform lieferte ebenfalls Andreas Messerschmidt. Ein Kreuzpartikel mit Louis Seize-Ornamenten bestellte Dekan F. X. Debler nach seinem eigenen Aufschrieb 1786 um 143 fl. 31 Kr. bei

dem Meister I. E., Ignaz Emer (1734—1808, Sohn des Ellwanger Goldschmieds Ignaz Georg Emer). Dessen Zeichen ist auch auf einem silbernen Gebetbuchumschlag in Gmünder Privatbesitz zu sehen. Undeutlich ist das vom Einhorn begleitete Meisterzeichen auf der silbernen Hostienpyxis. Zwei Engel auf reichbeschlagenen Holzpostamenten schwingen das Weihrauchfaß; ihr Gesicht ist noch roh behandelt, aber ihr Gewand ist reich ziseliert; sie stammen nach dem Zeichen I. G. wohl von demselben Meister Johann Jakob Gündle. Eine spätere verfeinerte (klassizistische?) Nachahmung sind die beiden Hochaltarengel der Franziskanerkirche. Ein silbernes Versehziborium mit fast renaissanceartigem Ornamentfries ist gestiftet von Jörg Junkher und seiner Gattin Margret Hieberin; es trägt neben dem Gmünder Beschauzeichen, dem Einhorn, ein R. mit Pfeil darüber, wahrscheinlich ist es der um 1650 bezeugte Goldschmied I. G. Rauscher.

Die letzte Stelle in unserem Verzeichnis der bedeutsamsten Kirchenschätze soll die silberne Madonnenstatue einnehmen, ohne Zweifel nach Umfang und Materialwert wie nach der Meisterschaft in großplastischer Treibkunst das hervorragendste Werk. Trotz der Höhe von nahezu 2 m zeichnet sich jede Einzelheit durch sorgfältigste Arbeit aus, besonders der über das ganze reich bewegte Gewand ausgebreitete Blumenflor. Maria steht auf der von der Schlange (mit Apfel am Gebiß) umwundenen Weltkugel, die linke Hand hält die Lilie der Immaculata, die rechte legt sich auf die Brust. Das Haupt ist gleich den Händen und Füßen treffliches Gußwerk, die Stirne umrahmt ein Diadem mit Edelsteinen, den Hals ein Band aus Granaten; den Heiligenschein bildet ein Reif von 12 Sternen nach dem Gesicht des Apostels Johannes in der geheimen Offenbarung (Offb. 12, 1). Die Rückseite deckt eine Blechwand mit einer Unmenge von ausgeschnittenen Sonnenstrahlen. Die majestätische Figur der Gottesmutter thront auf einem dreifüßigen, geschweiften Holzpostament, dem reiches Rokokoornament aus vergoldetem Kupfer und aus Silber aufgelegt ist. Die Priesterkonfraternität hat

zu den Kosten des Meisterwerks im Jahre 1771 die hohe Summe von 1000 fl. beigesteuert.

Wo ist unter den zahlreichen Augsburger Goldschmieden des 18. Jahrhunderts der Meister dieses seltenen Werks zu suchen, dem ich in Württemberg nur 3 an die Seite stellen kann: in Ellwangen, Aulendorf und Wolfegg? Ist schon die Stelle, wo die Meisterzeichen eingeschlagen sind, nicht leicht aufzufinden, so erschwert die Art der Erhaltung und Beleuchtung ihre sichere Entzifferung. Jahresbuchstabe und erster Meistervorname ist recht undeutlich. Vermutlich ist statt I. A. L. eher F. A. L. zu lesen; nach Rosenbergs Merkzeichen der Goldschmiede wäre dies Franz Anton Lang. Kein anderer kann wohl in Betracht kommen als Meister der 2 weißsilbernen Leuchter im Hl. Kreuzkirchenschatz (P = 1761/63); deren Blumenornamente gleichen ganz denen am Kleid und Fuß der Madonna.

Mattes Butzenscheibenlicht erhellt diese einzigartige, freilich von außerschwäbischen Domkirchen vielfach übertroffene Münsterschatzkammer. Eine kleine Treppe führt von ihr nach oben zur Paramentenkammer, in deren alten Kästen noch einige wenige Ueberreste alter Kirchengewänder erhalten sind, darunter etliche Goldbrokate.

Ritterrüstung.

Gleichsam als Hüter solcher unschätzbarer Kleinodien ragt hoch über der eisenbeschlagenen Türe der Schatzkammer ein stahlgepanzerter Ritter, dessen Rüstung in der Mitte des letzten Jahrhunderts, nach kürzerer oder längerer Verbannung auf den Dachboden, hier eine passende Wiederaufstellung gefunden hat. Das Meisterstück Mailändischer Plattnerkunst stammt aus der Werkstatt des Tomaso da Misaglia (gest. ca. 1468) und seines Sohnes Antonio (gest. 1492). Kopf und Achselstück, Arm und Beinzeug ist vom älteren, Brust- und Rückenstück vom jüngeren herzoglich Mailändischen Harnischmeister gefertigt. Geätzte Ornamente und Spitzschuhe zeigen noch nicht die spezifische Mailänderart, die mit ihren breiten Plattschuhen seit Maximilians Zeit

häufig vertreten ist in Staats- und Privatsammlungen (eine auch im Gmünder Privatbesitz, C. Köhler). Die auf dem Harnisch entdeckte Mailänder Marke aus dem endenden 15. Jahrhundert ist jedoch für sich allein nicht beweiskräftig genug, die Ueberlieferung von dem Eigentumsrecht an der Rüstung und von ihrer Schenkung an die Pfarrkirche durch den berühmten Bürgermeister Johann Rauchbein umzustoßen. Die Vererbung solchen kostspieligen „Wamses“ durch Generationen, die Sitte ferner, solche profane Wertstücke an Kirchen zu stiften als Erinnerungs-, Testaments- und Votivgaben ist aus vor- und nachmittelalterlicher Zeit oft genug bezeugt, wie ich an Beispielen aus Ulm und Augsburg und sogar aus nächster Nähe, dem Rosensteinstädtchen Heubach, in meinem größeren Hl. Kreuzkirchenbuch (1925 S. 215, Abb. 84) und mit weiteren Belegen in dem nicht abgedruckten Anhangteil nachweisen konnte. Ob der in die religiösen, politischen und kriegerischen Kämpfe der Reformationszeit verwickelte Bürgermeister die Rüstung getragen oder nicht getragen hat, ist weniger entscheidend in der seit kurzem strittigen Frage als die, ob er sie besessen hat oder nicht. Für die erste Möglichkeit spricht die in älteren Geschichtsquellen berichtete hagere Gestalt des streitbaren „Konsuls“ der Reichsstadt Gmünd; gegen die letztere kein Dokument, das sich als hieb- und stichfester Gegner dieser Tradition ausweisen könnte.

Den oberen Abschluß der hohen, sonst leeren nordöstlichen Chorwand bildet ein spätgotisches, großes Kruzifix, das vielleicht vor dem Einsturz der Chorscheidewände am Karfreitag 1497 als Triumphbogenkreuz gedient hat, eine merkwürdige Zusammenstellung, die sich im Wandel der Jahrhunderte ergeben hat: über dem auf altem Postament stehenden Ritter mit dem kriegerisch drohenden Schwert das friedliche Zeichen der Erlösung.

Wendet sich der aufwärtsgerichtete Blick von diesen beiden Denkmalen an der Nordostwand des Münsters ein wenig um die linke Ecke, so entdeckt er an der rückwärtigen Chorscheidewand hoch oben die alte In-

schrift über den Turmeinsturz vom 24. März 1497. Ihr entspricht am gegenüberliegenden südöstlichen Feld die neue Inschrift, die der kirchenrestaurationsbeflissene Stadtpfarrer (Anton Pfitzer) in lateinischer und deutscher Sprache anbringen ließ; sie ist an seine Amtsnachfolger gerichtet:

Presbyter Successor, quisquis fueris,
Rogo te per gloriam Dei et per merita sanctorum suorum:
Nihil demito, nihil minuito nec mutato,
Restitutam antiquitatem pie servato.
Sic te Deus per sanctorum suorum precibus semper adiuvet!
Nachfolger im Pfarramt, wer immer du sein wirst,
Ich bitte dich bei der Ehre Gottes und der Verdienste seiner Heiligen,
Nichts lasse verfallen, nichts lasse verkleinern, nichts lasse ändern,
das wiederhergestellte Altertum erhalte pietätvoll.
So möge dir Gott auf die Fürbitte seiner Heiligen immerdar beistehen!

Zum Abschluß unserer Münsterwanderung sei es gestattet, diese Mahnung in zeitgemäßer Anwendung auch heute noch an alle Besucher des altehrwürdigen Gotteshauses zu richten. Sie sei ein kostbares Vermächtnis seines treuesten Hüters Anton Pfitzer (gest. 1892 im 40. Jahr seiner Gmünder Wirksamkeit)! Er hat in seinem gedruckten Restaurationsbericht (1874) dem Kranze der Lobsprüche auf den Münsterbau eines der rühmlichsten Blätter eingereiht mit der Anfügung des Urteils, das der große Baumeister König Ludwigs I. von Bayern, Leo von Klenze (1784/1864), über unsere herrliche gotische Pfarrkirche im Jahre 1850 gefällt hat, mit dem ich auch dieses zweite, kleinere Münsterbuch schließen darf: „Wenn diese Kirche hergerichtet würde, wie es etwa geschähe, wenn sie in München stände, wäre sie eine der schönsten Kirchen nicht nur in Deutschland, sondern selbst in Europa".

Vom gleichen Verfasser ist u. a. erschienen und teils durch den Buchhandel, teils den Verfasser(*) zu beziehen:

Die Hl. Kreuzkirche in Schwäb. Gmünd ihre Geschichte und Kunstschätze 1925, Mk. 25.—

(s. o. S. V).

Auszüge aus einigen Besprechungen:

.... „Zu den erfreulichsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte zählt Naegeles Monographie, eines der Geschenke der Heimatgemeinde des hohen Jubilars (Bischof P. W. v. Keppler). Damit ist zugleich eine alte Ehrenschuld abgetragen und einem der herrlichsten Denkmäler mittelalterlicher Kunst eine seiner Bedeutung entsprechende ästhetische, bau- und kulturgeschichtliche Würdigung widerfahren — eine von langer Hand her vorbereitete, vollwertige Gelehrtenarbeit ...." Univ.-Prof. D. Dr. Rohr-Tübingen. Deutsches Volksblatt. 4. Dezember 1926.

.... „Dieser mächtigen gotischen Hallenkirche ist das vorliegende, technisch brillant ausgestattete Prachtwerk gewidmet und diese literarische Jubelgabe ist zugleich ein durchaus wissenschaftliches Werk von bleibendem Werte, welches den Namen seines Verfassers unter den schwäbischen kunsthistorischen Forschern verewigen wird ...." Prälat Konrad Kümmel in Bücherschau des Stuttgarter K. Sonntagsblatts. 22. November 1925.

.... „Eines der bedeutendsten Baudenkmäler Süddeutschlands hat endlich eine entsprechende Monographie erhalten .... Der Wert der archivalischen Studien für die Kunstgeschichte ist durch die vorliegende Arbeit wieder recht offensichtlich geworden. Die gesamte Ausstattung ist vorzüglich, würdig des erhabenen Zweckes .... Der Preis von Mk. 25 ist wirklich bescheiden zu nennen". Domkapitular Dr. M. Hartig-München. Christl. Kunst XXII, 1926, S. 247.

Arbeitslieder bei Joannes Chrysostomos. S. A. Berichte der Leipziger Akademie der Wissenschaften phil. hist. Klasse 1905.

Chrysostomos und Libanios. S. A. Studi e ricerchi al centenario di S. G. Crisostomo. Rom 1907.

Abt Benedikt Rauh von Wiblingen, Feldpropst der bayrisch-kaiserlichen Armee im 30jährigen Krieg. Freiburg. Herder, 1911. Mk. 7.—

* **Aus dem Leben eines schwäb. fahrenden Scholaren i. Z. d. Humanismus und der Reformation.** Dr. Daniel Mauch von Ulm, Domscholastikus in Worms. Rom, 1911. Mk. 4.—

* **Der Breslauer Fürstbischof Andreas Jerin von Riedlingen.** Mainz, 1911. Mk. 4.—

Kreuzsteine in Württemberg und ihre Bedeutung. Stuttgart, Kohlhammer 1913. Mk. 3.—

* **Fünf Generationen einer schwäb. Erzgießerfamilie Neidhart.** Stuttgart, 1914. Mk. 2.50.

* **Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Benediktinerstift Wiblingen.** Salzburg, 1914. Mk. 1.50.

* **Die Glocken des Oberamts Riedlingen.** Stuttgart, 1919. Mk. 2.50

* **Drei Kirchen in einem Dorf, Ummendorf b. Biberach.** Stuttgart, 1916. Mk. 1.50.

Geschichte des höheren Schulwesens in den 6 ehemal. Benediktinerabteien Württembergs. S. A. Stuttgart 1920. Mk. 4.50.

* **Hans Baldungs schwäbische, nicht elsäßische Heimat.** München, 1922. Mk. 2.—

* **Documenta et Monumenta Tirolensia.** Urkundliche Beiträge zur Kirchen- und Kunstgeschichte Südtirols und den schwäbisch-tirolischen Beziehungen vom 13. bis 16. Jahrhundert. S. A. Miscellanea, Kardinal Ehrle, Rom, 1924. Mk. 2.50.

* **Baurat Hugo Peter.** Stuttgart, 1924. Mk. 0.50.

* **Der Goldschmuck von Hiddensee bei Stralsund.** Gmünd, 1924. Mk. 0.80.

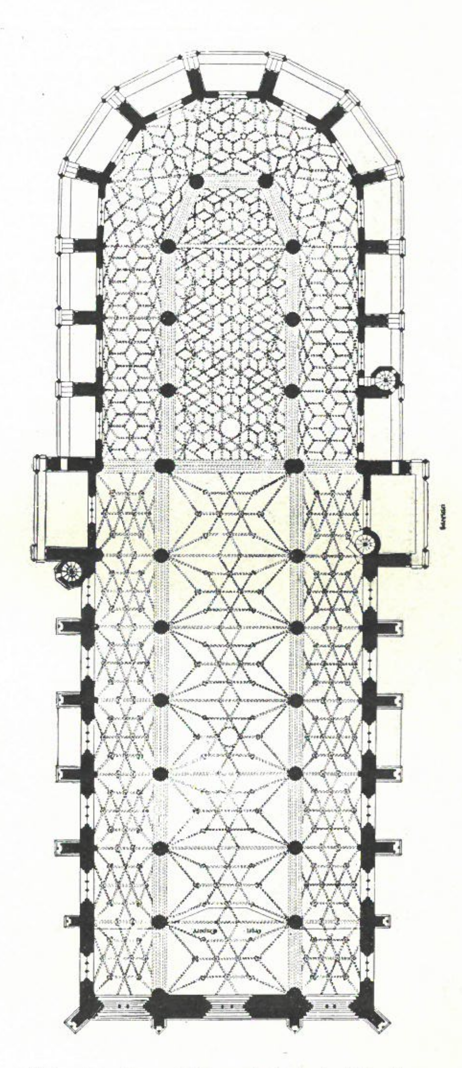


Abb. 2. Grundriß nach Schulz-Nürnberg.

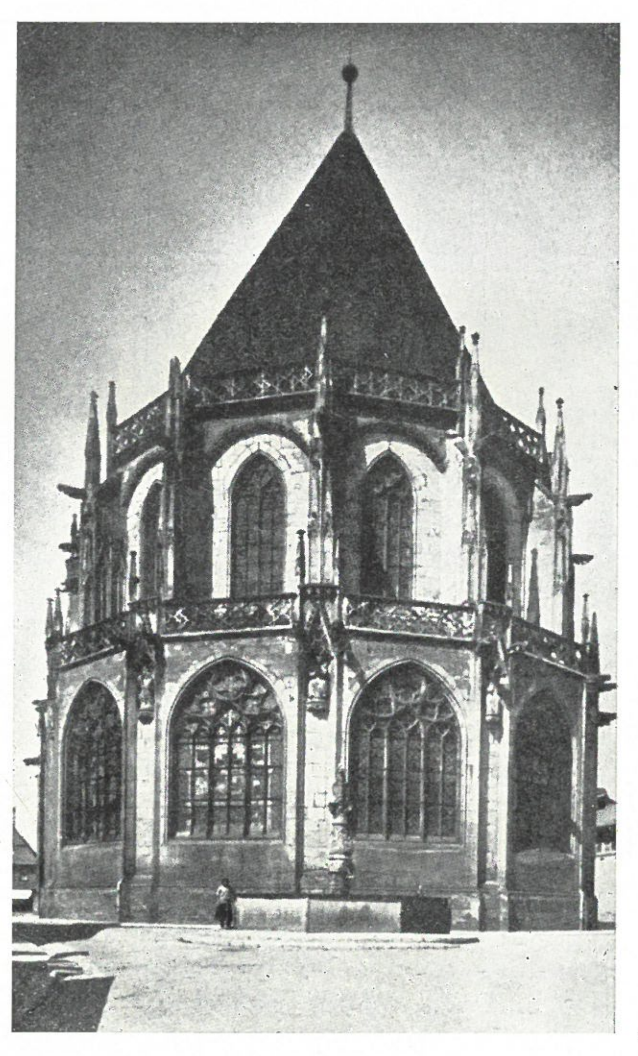


Abb. 3. Ostchor.
Phot. Schweizer-Gmünd.

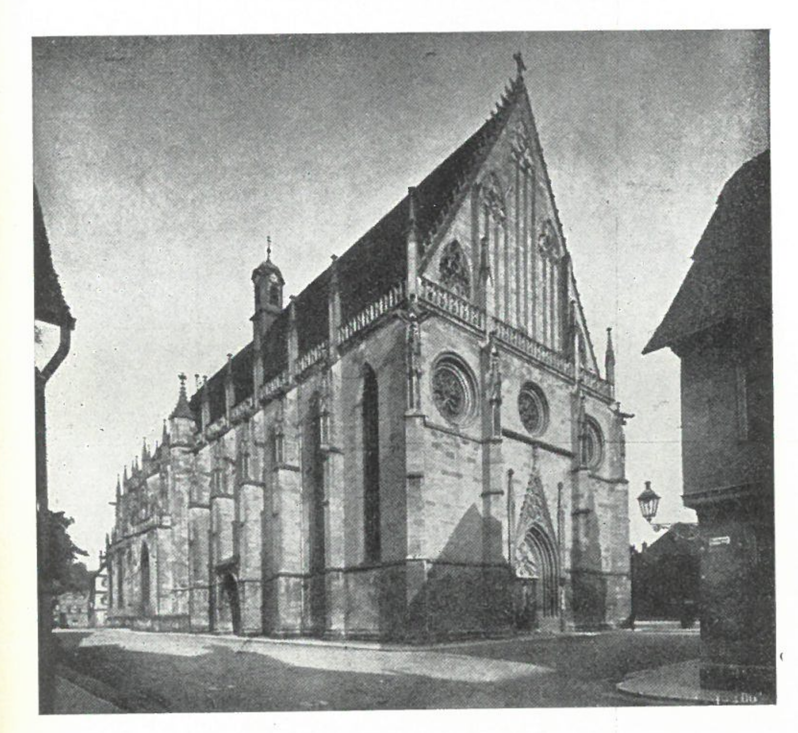


Abb. 4. West- und Nordseite.
Phot. Dr. Stoedtner-Berlin.



Abb. 5. Madonna vom Westportal.

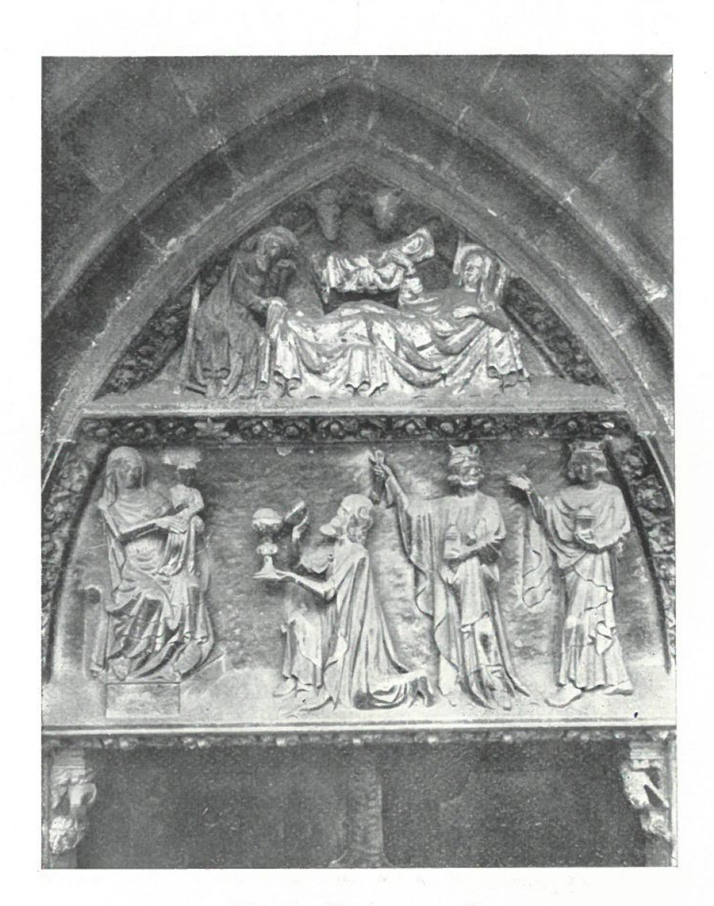


Abb. 6. Nordwestportal.



Abb. 7. Mariae Verkündigung vom Nordwestportal.



Abb. 8. Moses vom Südostportal.

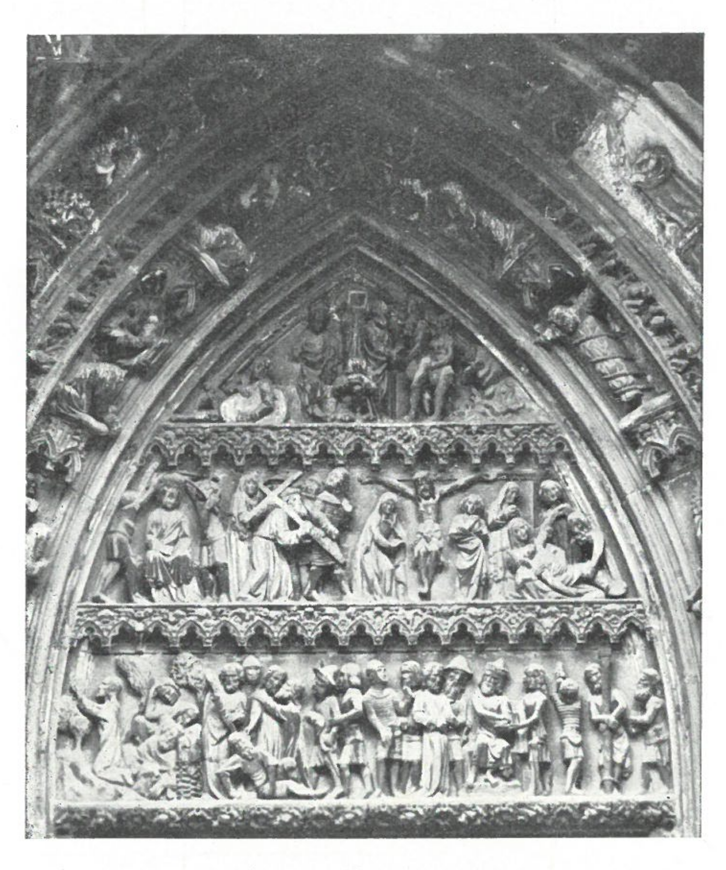


Abb. 9. Nordostportal.

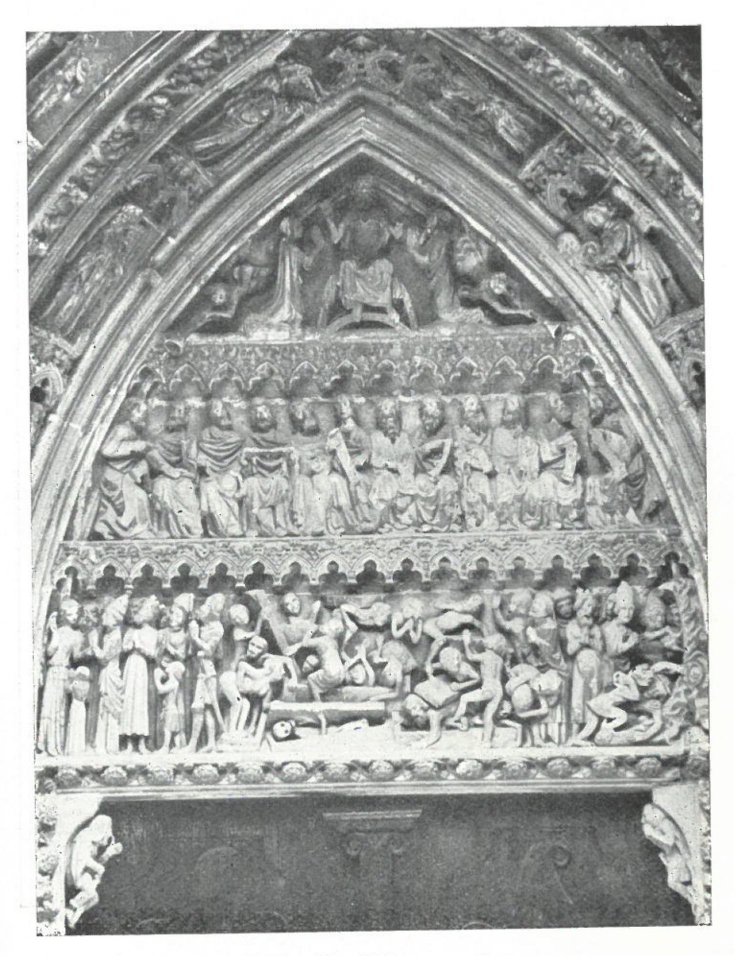


Abb. 10. Südostportal.
Phot. Brack-Gmünd.



Abb. 11. Weltgerichtsszene am Südostportal.



Abb. 12. Wasserspeier.

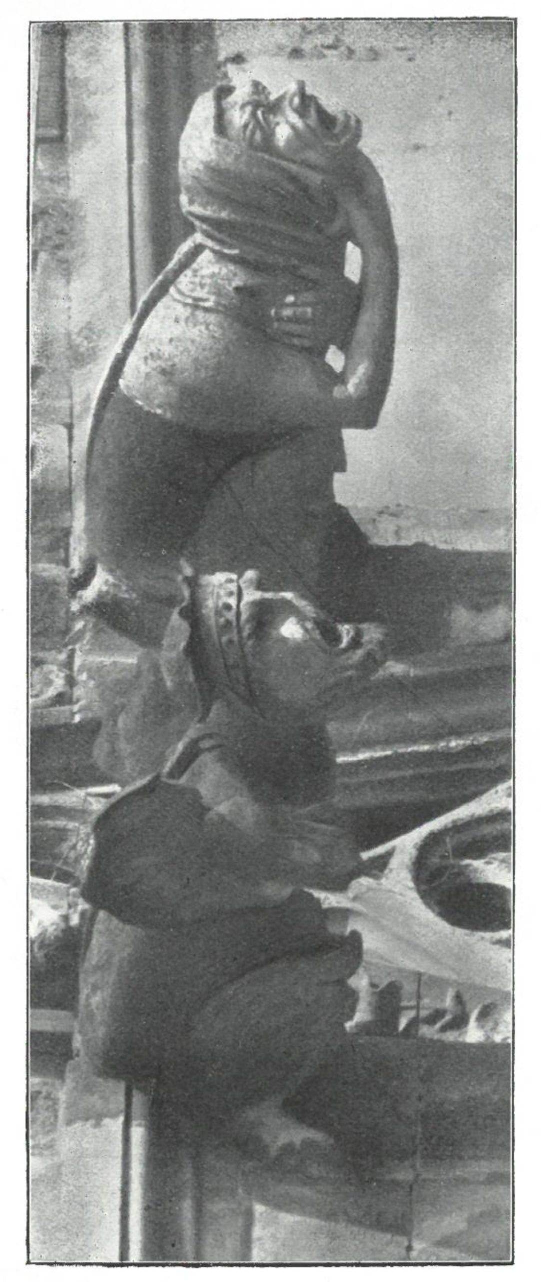


Abb. 13. Wasserspeier am Chor.

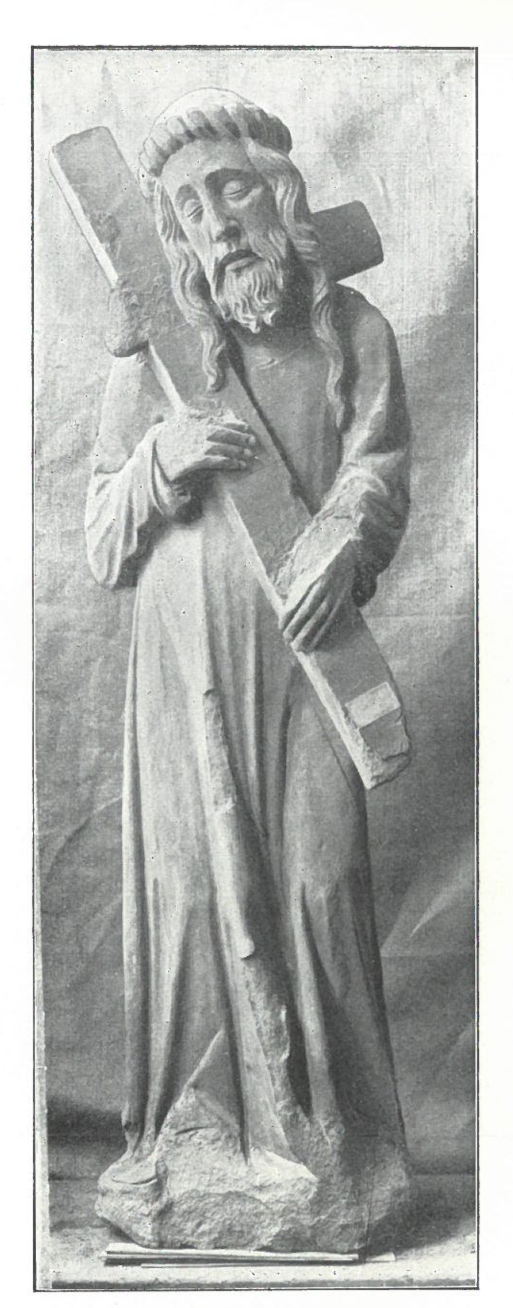


Abb. 14. Christus vom Südostportal.



Abb. 15. Innenansicht vom Mittelschiff und Chor.

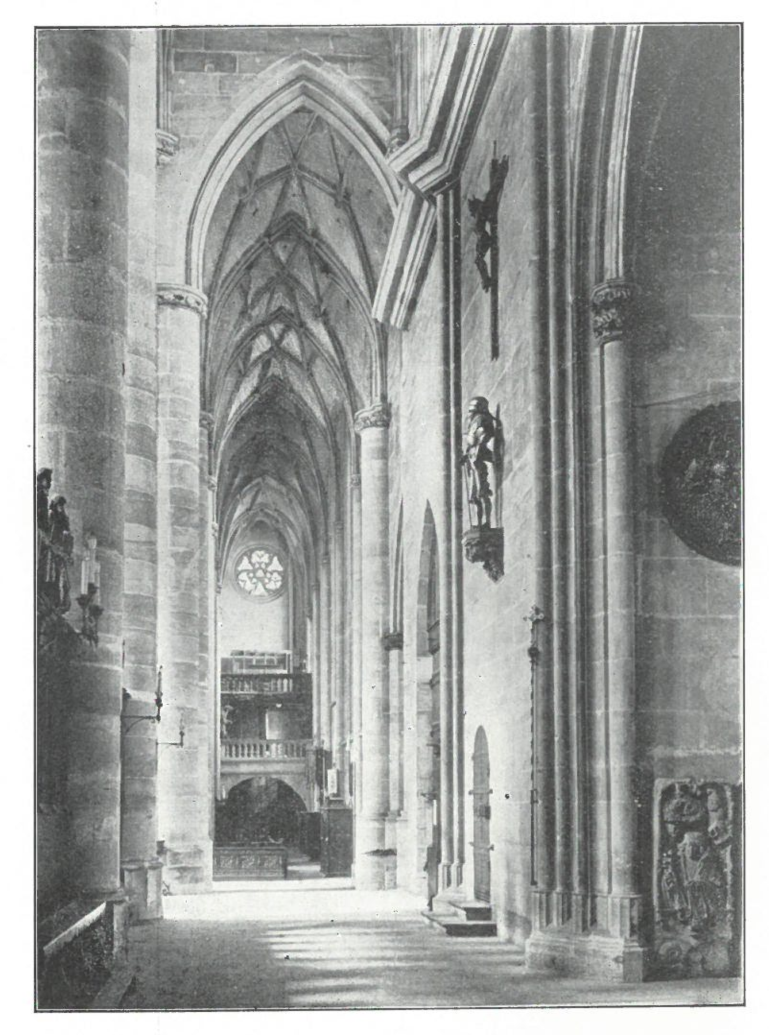


Abb. 16. Nördliches Seitenschiff.
Phot. Nagel-Gmünd.



Abb. 17. Christus vom Hl. Grab.
Phot. Dr. Stoedtner-Berlin.

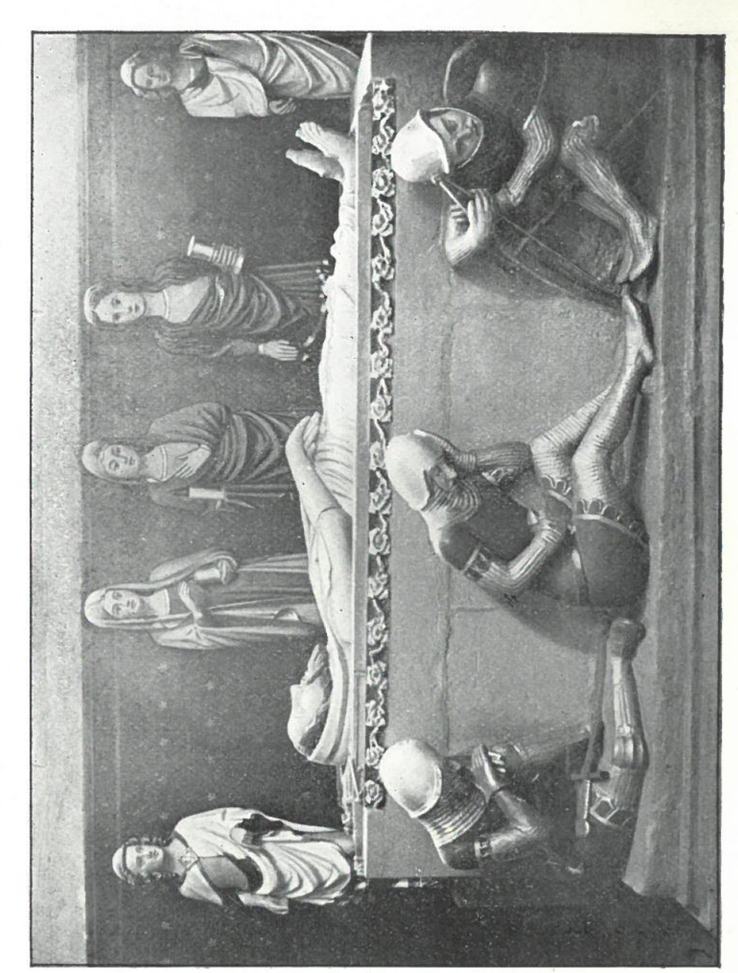


Abb. 18. Hl. Grab. Phot. Neff-Eßlingen.

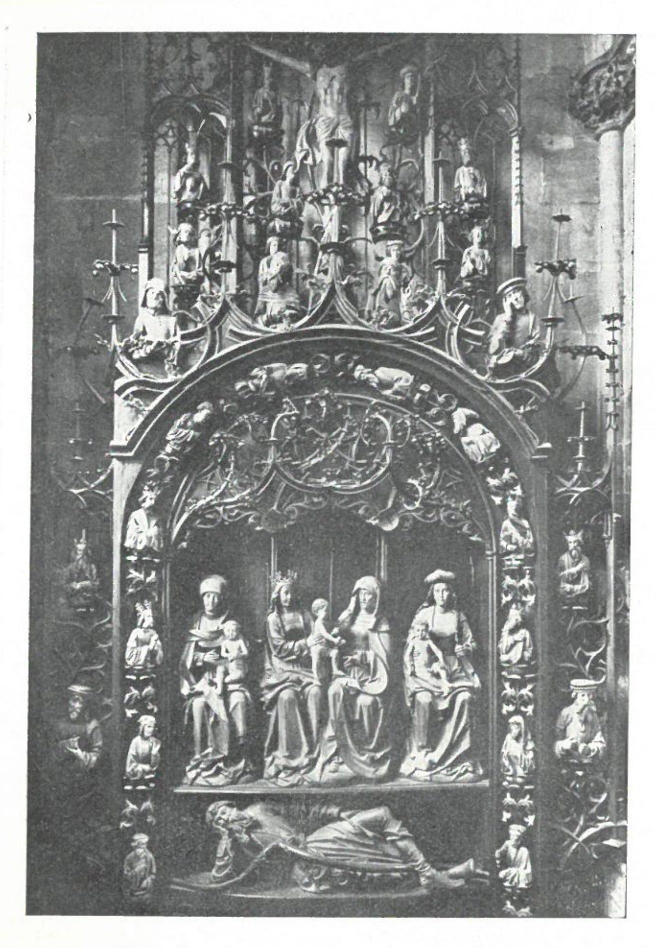


Abb. 19. Sippenaltar in der Taufkapelle.
Phot. Dr. Stoedtner-Berlin.



Abb. 20. Kreuzpartikel im Kirchenschatz. Phot. Neff-Eßlingen.

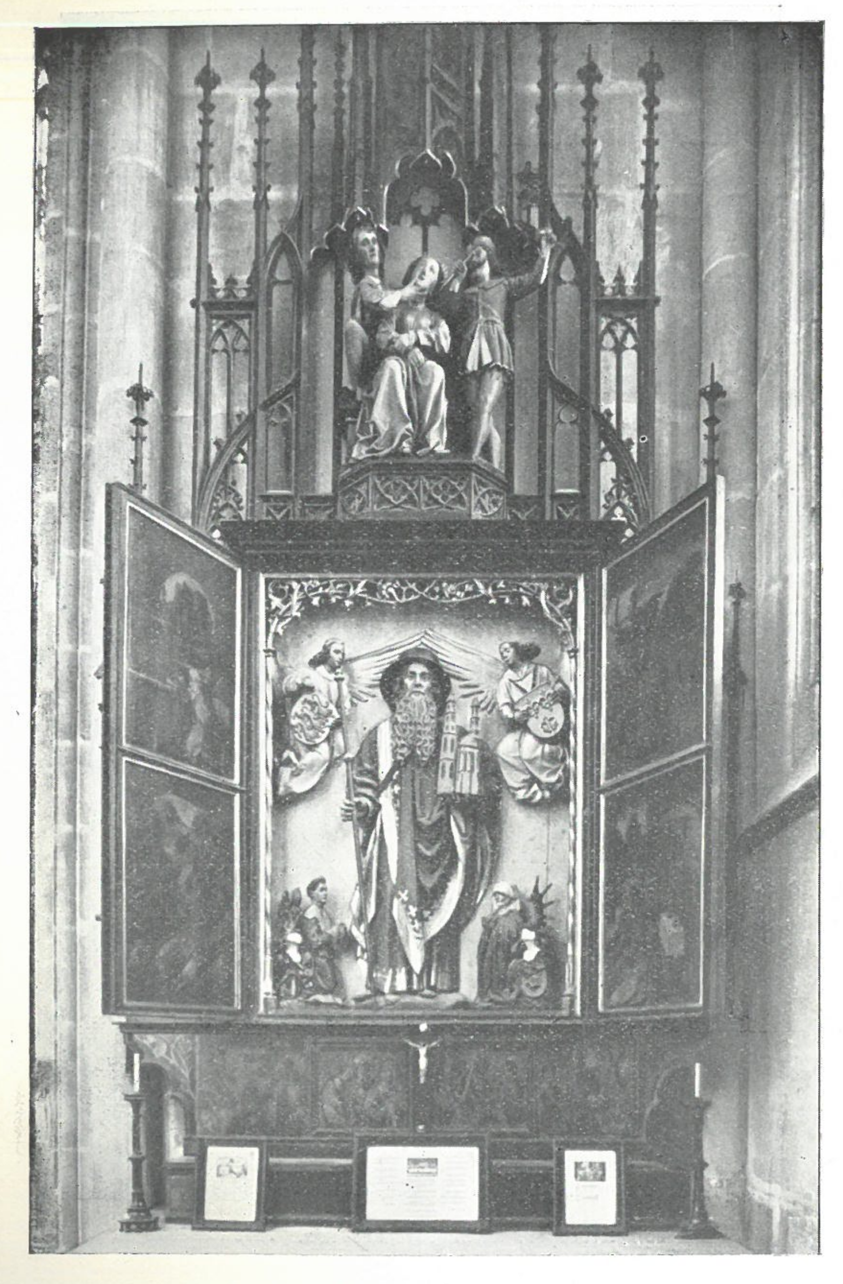


Abb. 21. Sebaldusaltar. Phot. Neff-Eßlingen.



Abb. 22. Hl. Katharina in der Münsterpflege.



Abb. 23. St. Vitus in der 4. Chorkapelle.



Abb. 24. Flügelaltar in der 3. südlichen Chorkapelle.
Phot. Neff-Eßlingen.



Abb. 25. Parlerstein im Ulmer Münster.